نــزار سليــم فــي تــاريخ الـريــادة الفنيــة

القصة العراقية

القسم الثاني

د. علي جواد الطاهر

الفأر

و«الفأر» عنوان لقصة شاب (هشام) يعطي دروسا خاصة (في الهندسة) لشابة (خديجة) في الساعة الرابعة من كل اثنين وخميس. وقال مال أحدهما الى الآخر دون إعلان للميل ومصارحة بالحب.

وفي يوم اقترب فيه موعد الدرس وتأهب الشاب للخروج من غرفته راى فأراً تحت السرير، فرفع الوسادة ليضربه بها عندما تحين الفرصة. وقد حانت فأهوى بها عليه دون أن يتمكن منه. وتكررت الحال ثانية وثالثة ورابعة على غير جدوى حتى مل «الاثنان» فعاد الأول الى كتابه بينما مكث الاخر تحت السرير، وحين خرج يبحث عن منفذ في الباب ظل هشام يراقب حركاته فراها رشيقة ومضى يفكر في الحياة التي تنبض في هذا الجسم الصغير الدقيق، واجتاحه إحساس غريب من الرقة والحنان والعاطفة ـ والحنين، وتغير موقفه لان «في هذا الجسم الصغير قلبٌ يخفق». وشغله التامل الجديد عن مراقبة ـ الساعة حتى إذا صعد الفأر على المنضدة واقترب من الساعة تنبه (هشام) الى انها الرابعة، فخف يغذ السير الى بيت خديجة.

اما خديجة فقد استبطأته، وغرقت في هواجسها وتناقضت خواطرها بين ما يمكن أن يكن لها هشام، وماتكن هي له فعلاً من شعور ... وبينما هي كذلك إذ وصل هشام وسلم واعطى هو الدرس وتلقته هي بوجه اخر، حتى اذا انتهى عملت على ان تخطو خطوة جديدة فقد «شاقها ان تعرف كيف يبوح هو بسره، إن كان هناك سر» فوقعت يدها على يده وهي ترفع آخر ورقة على المنضدة، واطبقت يده الأخرى على يدها، «وتضاربت في رأسه الأفكار، واجتاحه إحساس غريب من الرقة والعاطفة ...»الخ وبلغ الذروة من حدة الموقف وانتظرت خديجة مثلا من مألوف آيات الحب التي سطرها الأدب على مر العصور، ولكن الرجل ـ الشاب، وهو في منطلقاته الجديدة وشغله الشاغل بالفأر الذي لايقل عنده عنها، اجاب ببساطة المطمئن الى صحة قوله الراضي ببلاغة تشبيهه دون أن يفكر بما يناقض به المألوف المقرر الذي لا يعرف الناس غيره. قال «اتعلمين ... انك تذكرينني بفأر رايته هذا اليوم قبل أن اتي» فسحبت يدها وانتهى كل شيء في نفسها واطمانت الى سخف الرجل والى انه بعيد عنها وعن أن يناسبها ويكون أهلا لحبها. وحاول أن يتلافى الموقف فزاده تعقيدا فتركته غير آسفة عليه.

هذه هي القصة ـ الاقصوصة في مجملها، وهي على «تفاهتها» ذات ابعاد جسيمة منها أن الانسان قد يتحول من قاتل الى محب لما همَّ بقتله، ومنها ان المخلوق التافه المحتقر الذي هو الفأر لوتاملته لوقفت على دقة صنعه. ومنها ان الناس ليسوا سواء، وهشام هذا نمط خاص منهم له تصوراته وافكاره ومفهومه عن الجمال والفن، وهو يرى الجمال فيها دق صنعة، وسواء لديه في ذلك الفأر والانسان وقد يكون هذا شذوذاً، ولكن في فلسفة الجمال ما يسنده، وهو حاصل. واذا حصل فلا يفهمه الآخرون كما هو، لأن الآخرين، هؤلاء، ينطلقون من قواعد تقليدية ومفهومات مقررة يستحيل أن يدرك الواحد منهم السلامة في موقف يخالفهم فكيف ! إذاً ـ تدرك فتاة محبة قليلة ـ التجربة وجه الشبه بينها وبين الفأر، يعقده من تحسبه ـ أو تريده ـ حبيباً محبًّا . يستحيل! ومن هنا تخرب العلاقات ويسوء التفاهم فاذا الحب مقت والنظر شزر والوصل قطع. وهذا هو ما حصل فعلا لدى خديجة إزاء هشام ....

واذا توسعنا ـ قليلا ـ رأينا ماهو حاصل بين المجتمع في عمومه وبين من ارتضوا لانفسهم إسم «جماعة الوقت الضائع»، ناهيك عما هو حاصل في نظر أولياء هؤلاء الشباب «التافه» الى ابنائهم وهم يطلبون لهم من السلوك ما هو مقرر ومن المطامح ما هو معروف. والمسالة قابلة للتوسع لانها صادرة عن «علم» من أعلام «الوقت الضائع». ولكننا نبقى عند اضيق المعاني وانها امر يقع، وفي الناس من يرى الدقة في خَلْق الفار فيراه جميلا ويرق له ويحن اليه، ويذهب الى أن يشبه فتاة محبوبة عنده عزيزة على وجوده بذلك الفار، أما وجه الشبه لديه فلا نقاش فيه: الدقة في الخَلْق، الجمال، القلب الصغير الذي يخفق في الجسم الصغير. وما في الموقف من غرابة، أو سخرية اذا حسبت السخرية فيه، واذا كان من سخرية فليس من الموقف وإنما من الموقف المضاد، وممن يرى الغرابة في غير موضع الغرابة: وانها لسخرية ولكن ليس من البطلين فالأول محكوم بجديدة ولا عيب فيه، والثاني (الثانية) محكومة بقديم مجتمعها وما هي بمسؤولة عنه وانما القديم، المقرر، المتمكن، غير العقول الذي يلح على انه العقول هو محط السخرية ... السخرية فلسفية أن شئت، ومن مواضعات وليس من أشخاص! هذه هي الاقصوصة ـ القصة، وما كان

يمكن ان تكون لو كانت من بنات الوهم: فهي واقعة فعلا، ويؤكد العارفون انها في صلبها واقعة فعلا. [٤٠]

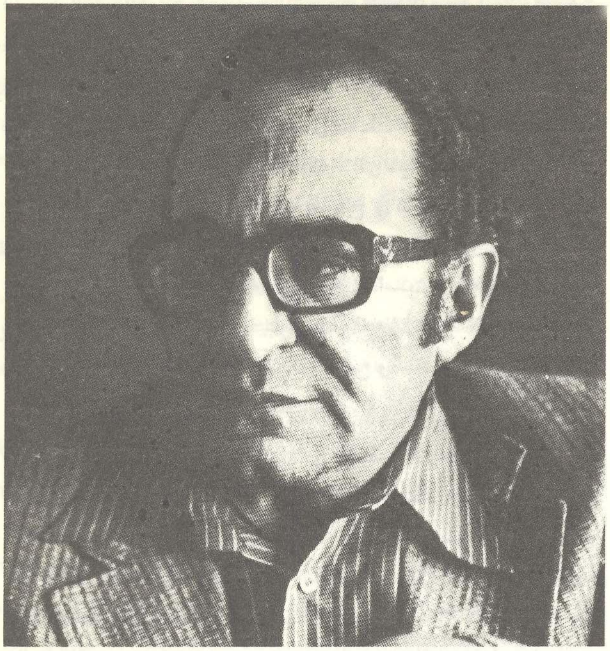
وزاد من اتخاذها قصة ـ و إخراجها مخرجا ادبيا، ان الكاتب (وهو صاحبها الشرعي) ينطلق ـ وصحبٌ له ـ من مفهوم مقتنع به ـ على خلاف السائد في قومه ـ خلاصته ان توافه الاشياء كعظائمها في السبب والنتيجة، الم تر كيف فعل الفار وكأنه عامل ضخم في تهديم علاقة حب كان يمكن لها ان تنمو وتنمو لو لجأ هشام الى التشابيه المفخمة التي اعتاد حوكها صنّاع الكلام فقال لخديجة: اتعلمين؟ انك وجودي وحياتي واحلامي واننا اعظم إنسانين على الأرض وفي السماء. اه يا ملاكي الذي سلب لبي وشغل عقلي فما ليلي ليلا وما نهاري نهار! واه لو تعلمين شوقي وتحرقي الى الساعة الرابعة وما اعد لها من دقائق وثوان. واذا كنت تأخرت فبسببك. لقد اعترضني السبع فخيرت نفسي بين ان استسلم له واخسرك وبين ان انقض عليه فاقتله واربحك، ولقد هجمت مستمداً القوه من حبي لك وشوقي اليك ولا اخالك إلا قابلة عذري.

ولكان جواب خديجة عندئذ معلوماً، في اقصى درجات الاستجابة ولكن هشاماً من عالم آخر، عالم جديد اختلفت نظرته الى المألوف ولا يتستر بالزيف فحصل الذي حصل وانتهت القصة بالفراق قبل ان يتم اللقاء. والقصة في مجموعها تبدو «تافهة» من اولها الى آخرها. فما قيمة «الحدث» قياسا للذي جرى ـ ويجري ـ في المجتمع والسياسة والحروب الطاحنة، وقياسا الى روايات الحب الخالد.؟ ولكنها لدى اصحابها ليست تافهة فهي حياة ووجود وحقيقة ودرس بليغ، ناء بعبئه فتى وفتاة بفعل من غرارتهما وحسن ظنهما وقلة تجربتها في الحياة. وخف الذي يستطيع الكتابة منهما الى القلم والورق يصرّ من بلواه وينقل ما تعلمه الى الآخرين كمن ينقل سراً من اسرار الكون، سراً كبيراً جدا في مظهر صغير جدا، ودرساً بليغاً يعلم المتعلمين التامل والتريث وإعادة النظر فيما توارثوه فلم يعودوا يرون غيره ولم يعد أفقهم يمتد الى ابعد من حدوده خارج الزاوية الحادة.

وإذا كان هذا الفتى قد ملك مع القلم والورق تمرينا سابقا في الكتابة وفهما خاصاً للحياة وعلما سليما بالقصص ... فانه يجد في المادة الخام التي بين يديه ما يكفي للاستفادة من التمرين السابق والانسجام مع الجديد من تطلعات الفن القصصي.

وان لفهم «عصري» . صحيح انه قائم على الحب، وموضوع الحب قديم، ولكن حب من نوع لم يألفه قومه يؤلف قصة لم تملك مثلها الألسن.

وكانت قصة تجمع الطرافة الى العمق، وتضع حجراً ـ مع شباب يتحفز للتجديد في الشعر والقصة والنقد ـ الأساس الجديد. فيها الوصف بقدر والادارة بدهاء والحركة التي تزيد عنصر الحياة. وفيها مناجاة النفس والحوار واللفتات النفسية واستحضار الغائب وتبادل الضمائر بين المتكلم والمخاطب وعلاقات ظاهرة لما لا يبدو ظاهرا ... وتأمل في المصير يبعث على التامل في المصير ... وما قد يبدو عبثا وما قد يورث تشاؤما ... غير ما يجب ان يأخذه الناس بنظر الاعتبار مما لم يعتادوا اخذه ! وتسير القصة رخاءً لا يشي شيء منها بالصناعة لما تشيع من روح وحياة ولما يتسع اليه الحدث الفردي من المعنى الجمعي، ولما يمازج



العاطفة الجديدة من فكر جديد يساق هينا غير متعمل بعيداً عن الغرور والادعاء والمباشرة.

إنها من تحف القصة العراقية بل العربية وتصلح لان تترجم إلى اية لغة اخرى. ولم لا وفيها هذه التجربة ممزوجة بتلك العاطفة والفكرة؟ ولها هذه الادارة الخفية؟ واذا كانت سذاجة فهي سذاجة يحسب حسابها، واذا عدت «تافهة» فهي ليست تافهة.

وحسن الادارة يبدأ منذ البدء، فما تكاد تقرأ «رفع الوسادة فوق راسه وانتظر دون حراك ...الخ» حتى تحس بانك تقرأ قصة. فهذا بدء قصصي دون شك، بعيد عن المقدمات التاريخية او التعليمية، وفيها ما يستفزك في هدوء متطلعا الى ما وراء «رفع الوسادة»، وماذا وراءها ؟

التربص بالفار ليضربه بالوسادة فيقتله ...

وهذا جديد في عالمنا القصصي الذي غرق في «كبريات الحوادث» مباشرة وضجيجا وماذا بعد التربص؟

الملل ..

وماذا بعد الملل ؟

ترك الفار يسرح ويمرح باحثا عن مخرج ... خاضعا لمراقبة تتألف معه شيئا فشيئا، وحين يكون «رافع الوسادة» (هشام) من نوع جديد من الناس في فكره ومسلكه ... ازداد ألفة وراى في الفار ما لم يره الآخرون «واخذ ... يفكر في الحياة التي تنبض في هذا الجسم الصغير الدقيق، واجتاحه إحساس غريب من الرقة والعاطفة والحنين. إحساسه هذا الذي يخالجه كلما راى شيئا جميلا دقيق الصنع ...»

ارأيت قبله من راى الجمال في «الفار»؟ اما هو فقد راه لأنه إنسان من نوع خاص رقيق المشاعر يسكب ما في الانسان على ما اعتاد الآخرون عده اتفه المخلوقات. فما هو (هشام) من اولئك الذين لا يحكمهم الاّ المنطق الموروث والتقاليد المتداولة وكبريات مواد الفلسفة. إنه من نوع خاص، وقل جديد على قومه. جديد في قومه وإن لم يكن جديداً في غيرهم من جانب

آخر من الناس تعددت تجاربهم وتنوعت فلسفاتهم وآدابهم واتسعت نظراتهم وآفاقهم، وخاضوا من الفكر كل مخاض ولم يعد لديهم الواضح واضحا والخفي خفيا. ثم انه من الطراز الذي تخامره الرقة «كلما شاهد شيئا صغيرا يوحي بالحذر والخوف من العطب .... ويذهب بالتامل حد المسالة ومناجاة الذات «ترى لماذا يقتله ؟ اتراه يفكر مثلنا؟» »

وكان يمكن ان تطول مراقبته فيسنح في تاملاته ويستحيل عمله عندئذ تاملات فقط، واذا اردت سلك عمله حينئذ في نوع ادبي سلكته في المقالة التي لم يسع اليها. ولكنه لم يمض في التاملات الى اقصاها فتجنب بذلك ـ الاملال والمبالغة، وغيرّ مجرى قلمه فعطفه عن المقال الى نوع اخر سعى إليه هو القصة، والقصة تتطلب اللمح وتستدعي حسن التنقل

واذا كانت هذه الصفحات مرحلة، فلابد من مرحلة اخرى، واذا هي هيات المشبّه به، ووجه الشبّه فلابد من المشبّه والاداة ... وقد تهيا هذا على وجه طبيعي، لانقاش فيه، فرافع الوسادة محب صامت ولابد من الانتقال الى هذا الذي يشغله ويجري فيه لينهي به قصته، وقد جرى حتى كان ما كان من فض الطرف الثاني للصمت المتبادل، فكان حوار قصير ولكنه قصصي فني يقتضي الفن والنظر ان يكون قصيرا لانه ينزل الستار على ماساة يحسن بالمشاهدين حمل بذرتها ومواصلة الاهتمام بها. وهو ـ اي الحوار ـ غريب عرض معرض المالوف لانه صدر في سذاجة منسجمة تمام الانسجام مع ما عليه المحب «رافع الوسادة ...» ذي المنطلق الذي صار فيه قاعدة فلسفية هو الرقة التي تخالجه كلما راى شيئا جميلا دقيق الصنع. لقد كان الفار كذلك، فاجتاحته الرقة، ولم يبق إلاّ ان يعلن التشبيه كاملا: «إنك تذكرينني بفار رايته اليوم» وهو قول غير مقبول في المتداول من الاعراف ولا يمكن أن تقبله «حبيبة» جهدت في ان تبدو جميلة في عيني من تحبه وتسعى الى اجتذابه على النمط المالوف في تاريخ الحب مجتمعا وقصصاً وشعراً. ووقع ماوقع، وما كان لمثل هشام من القدرة ما يتدارك به الموقف لاطمئنانه الى حسن ظنه. واذا حاول التدارك زاد الطين بله: «لقد كان فاراً جميلا» !

وهكذا ختمت القصة على احسن ما يكون: بسوء الفهم، وبالسوء الفهم من نتائج كبيرة في العالم إن ورد تافها هنا في قصة يراها الناس تافهة!

القصة ـ إذا ـ قصيرة، كانوا يسمونها اقصوصة ـ وهي وحدة شعورية واحدة قد يحسها ناقد وحدتين(٤١) ويُسقط ما حسبه صحيحاً على العمل الأدبي ويعده عيبا، او عيبا كبيرا !

ولا ارى «الناقد» على صواب، لو تمثل الموقف جيداً لراى نفس هذا الفتى الغض هي هي مع الفار ومع «الحبيبة»، والقاسم المشترك لديه: الجمال الناتج عن دقة الصنع، والحياة التي تنبض في المخلوق الدقيق الصنع. لم يكن من لون بين الطرفين، فهما كلٌ في ذاته، وقد عكس هذه الكلية بدهاء مطبوع لم يعد شكا لناظر في العمل الفني من حيث هو في باطنه والى الجمال الفني من حيث كونه في كل مكان .. بعيداً عن منطلقات خارجية وقواعد تلوكها كتب تعليم الفن القصصي او تعلم نقده:

اتريد التحاما في قصة اكثر من التحام المشبّه بالمشبّه به، وهذا هو المتميز ها هنا. اما انك لاترى وجه الشبه فذلك متروك لك ولاسيما اذا انطلقت من احدى الفلسفات الكبرى التي تبني العالم بناء منطقيا عقلانيا. اما القاص فقد رآه وجربه وجلاه في يسر ودقة وإخلاص وصدق إنها متلاحمة محبوكة، ويصعب ان ياتي ذلك طواعيه ـ كما يبدو وفطرة دون قراءات لقصص عالمية ناضجة مبدعة ودون فكر ادبي له حظه في مناقشة عملية الخلق القصصي، ودون ملاحظة ووعي لنسب الاجزاء، ودون تامل في العمل قبل البدء وبعد الانتهاء. التامل حاصل. ويبقى مقدار التشذيب فانه يقل ويكثر بحسب اختمار التجربة وصحة المنطق وسلامة التصور السابق. ولابد من ان يكون صاحبنا قد مرّ بهذا كله، وبما هو منه وما هو اليه. ولايبعد ـ ولم البعد؟ ـ ان يكون قد الم بتوجيهات فنية وتجارب فنانين، وملاحظات نقاد(٤٢).

والقصة متوفرة على شرائط ادكار الن بو (٤٣)، فانت منذ البدء تدرك انك تقرا قصة، وخلال سيرك وحتى تنتهي بعيداً عن الزيادة او النقصان. واذا كان البدء سمحا متواضعا، فانه لافت للانتباه لا يخلو من غرابة وهذه الغرابة تسير معك خلال القصة، ولكنها ليست الغرابة المفتعلة، المستحيلة الوقوع لبعض الناس من ذوي الامزجة الخاصة ـ والعامة كذلك ـ فالبطل من البشر ... وتخدم هذه الغرابة في اجتذاب القارىء واستثارة فضوله من دون لجب حتى اذا بلغت الخاتمة، وهي غريبة لو جاءت منقطعة عما سبقها، رايتها منسجمة تمام الانسجام مع الجو الذي خلقته القصة، فمن كان يطيل الوقفة مع الفار ذلك الطول ليس بالفتى المحنك باكاذيب الحياة، الملحاح في كسب قضيته بكل وسيلة. ومن يعجب بدقة صنع الفار يعجب بدقة صنع المحبوب. ثم إنه سيخيب في ابلاغ قصده الى من لا يلتقي وإياه في الراي وتغلبه غرارته. اما هي فسلكت سلوك اية فتاة ـ ساذجة ايضا ـ في مثل مفهومها اختلاف مفهومين بين هشام وخديجة ... واختلاف مفهومين في الحياة بين جديد طليعي وقديم ساكن يستحيل الالتقاء بينهما شان ما هو حاصل بين «جماعة الوقت الضائع» والتقليديين المحافظين المنطقيين: اجل، يمكن التوسع بالاستنباط ـ بغياب الحديث عن المؤلف نفسه.

وهذه فضيلة. اخر للقصة ـ الاقصوصة، وهي فضيلة الاعمال الفنية الوطيدة الباقية على الزمن. انها تعطيك من نفسها الكثير على صغرها كلما نظرت فيها، وتعطيك الجديد كلما اعدت النظر، وربما اعطتك ما لم يضعه صاحبها فيها قصداً وعمداً:

يزيدك وجهه حسنا إذا مازدته نظرا(٤٤) وهاانتذاترى ما يمكن ان يكون من قصد المؤلف المباشر، وهو نقل تجربة مرّبها قاسية هزته هزّاً، فتاملها فاختمرت فجاء يعرضها بفن ليحقق له هدفا يسعى إليه في مطمحه الادبي. وفي التجربة ـ من حيث هي تجربة ـ براءة ونظر خاص للجمال وغزل وطيبة وبعدٌ عن احابيل الحياة اليومية. وفيها حب، حب بالمعنى الحقيقي، وبمعنى اوسع للاشياء كلها، للمخلوقات كلها. والحب الحقيقي متبادل، ولكنه بحكم مجتمع له قواعده وقوانينه وتقاليده ورهبته ـ ظل صامتاً، يحيّر صاحبه. وقد راينا حيرة الفتاة وهي تنظم صاحبها وقد تاخر عن موعده، وراينا حيرة الفتى وقد سُقط بيده(٤٥) عندما ازجى عذره من منهج جديد او عندما جهله الطرف الثاني.

اشياء كثيرة في هذه الاقصوصة الصغيرة مما قصد اليه المؤلف

مباشرة او غير مباشرة، ومما يمكن ان يقع عليه الناقد منبثاً بين السطور. اترى الكاتب ذهب - منذ البدء - الى ان تكون قصته درساً له ولغيره؟ اتراه رسم الدعاوة لوجهة نظر خاصة فيها اشياء من «وجودية، الاشياء مصيراً وعبثا وموضعا للسخر؟ ممكن . والاقصوصة تحتمل ذلك وماهو منه واليه مما يؤلف سراً من اسرار إبداعها وعاملا من عوامل بقائها

وياما ابدعها إن وَجَدَت - التجربة شكلها المنبثق عنها، الممتزج بها. وقلما وَجَدَتَ هذا الشرط متوفراً كالذي رايته هنا. فهما شيء واحد وكيان واحد الكلمة في دلالتها القريبة والبعيدة، نقية مختارة لمكانها المناسب فهي بليغة بالمعنى القصصي الحديث بوضوحها وسلاستها ودعك من فصاحة متفاصحة. والجمل سمحة تسيل عذبة وتلتقي مع بعضها لتكون جدولا يجري رخاء. والفقرات ياخذ بعضها من بعض في طواعية ويُسر لازيادة في كلمة ولانقصان في جملة ولا خلل في نقله. ويتعب من يحاول ان ينقص او يزيد. واين تراه يفعل ذلك في الخبر ام في المناجاة ام في الحوار، انه يتعب حتى لو بحث عن كلمة حوارية يضعها حين قال الاستاذ المحب لتلميذته المحبة.

- اتعلمين ...

فقالت:

- - ...

وفي هذا ما يدل على ان المؤلف يعي بناءه حجراً حجرا ويعي ما يحتاج اليه الحجر من جص او اسمنت ومن تناشز احيانا كالذي بين محاولة قتل الفار والتامل في جمال خلقه، ومن تناظر كالذي انتابه بحضرة الفار وبحضرة التلميذة فقد اجتاحه الاحساس الغريب في كل من الحالين.

ويصل الى الخاتمة في تمكن وتدعو حدةُ الموقفِ الفتى الطيب القليل التجربة الى فقدان سيطرة عقله الواعي فيدع اللاوعي ينطلق، واذا نطق قال ما يمكن ان يخالف به المالوف وما لا ينتظره الشخص الثاني، ويكتمل لبناء.

يصعب ان يتهيأ هذا «الكمال» لفتى شاب لم يمارس الكتابة القصصية، ولاتكفي اقصوصتان نشرهما في مجلة الاديب،[٤٦] لممارسة، فلابد من ممارسة «طويلة» وقد علمنا ما كان من شان اسرته والصحافة البيتية وجماعة الوقت الضائع.

وهذا وحده - ايضا - لا يكفي: حتى لو اضفت اليه القراءات الكثيرة والتجربة الخاصة التي قامت عليها القصة، فقد كان مثله كثيرون، وفي الكثيرين طلبة كليات واقسام أدبية عربية وانكليزية لا يقيمون بناء مقالة تعرب عن حال يعانونها.

اريد ان اذهب الى ان الفتى «المولود سنة - ١٩٢٧) موهوب، موهوب فنانا بالدلالة العامة، وموهوب قصاصا بالدلالة الخاصة.

وطبيعي ان نتصور المدى الواسع الذي استقطبته مجموعة «اشياء تافهة» من احاديث «الجماعة» والاصدقاء والاقارب ... ولنا ان نتصور المدى الذي احتلته «الفار» من ذلك الاهتمام ...

وها هوذا صديق بارز (هو عبد الملك نوري) يخف للكتابة في مجلة الاديب البيروتية عن المجموعة فيستحضر صورة لنزار سليم وهو يقرا «الفار» على الصحب ثم ينص على «المتعة التي» استشعرها «عند قراءة قصة «الفار» وتلك الدعابة القاسية التي تنتهي بها القصة»[٤٧]

وعارف عراقي اخر بالجماعة وبالمجموعة وبالقصص يعيش في القاهرة ويحرر في مجلة الثقافة (هو غائب طعمة فرمان) يكتب عن «اشياء تافهة» باعجاب يذكر يمكن ان يكون خاصاً كما هو عام ولكنه يرى - كما مر معنا وقدمناه - ان المؤلف «يربط بين موضوعين لاتجمعهما اية رابطة فتضطرب الريشة إذ ذاك، ويتحول الجو الى برود» ![٤٨]

واستغرب طالب ماجستير (عبد القادر حسن امين) «العاطفة التي زاوجت بين الفار وقوام الفتاة بجامع الدقة، واذا كانت عين الفنان لاترى ذلك امراً مستنكراً فالكثير من الناس لا يتذوقون ما يتذوقه ولا يرون الجمال فيما يراه»[٤٩]. وهذا قليل في الحكم على القصة، وهو حكم من الخارج وعلى غير انبثاق من العمل نفسه.

وكان اديب لبناني يعد للدكتوراه في باريس (سهيل إدريس) وقف عند مجموعة نزار سليم ولكنه اكتفى بقوله: («ومن قصص نزار سليم الناجحة «الفار»[٥٠] - وهذا قليل منه عليها!

وطبيعي ان يقف - بعد ذلك - عند المجموعة و«الفار» منه من يسعى الى دراسة القصة العراقية دراسة منهجية واذا كان المنهج يذكر الدارس بنزار سليم وقد يهيء من يتذوقه ويتذوق قصة الفار .... فانه قد يهيء من لايتذوقه ويخضعه لمحاكمة عقلية منطقية قد تلبس لبوس «الاخلاق» وقد تضيع قصة «الفار» و «المجموعة» كلها في خضم ما يستعرض اولئك المؤلفون من مجاميع. ولن يقف هذا عند حد في الحكم او في الزمن[٥١].

٣ - أربع قصص أخرى في مجموعة أشياء تافهة

الفار اولى قصص المجموعة، والقصص غير مؤرخة لنعرف الاسبق والالحق، من هنا لزم متابعتها كما هي في تسلسلها من الكتيب

وتاتي، بعد الفار، نصيب، وهي مذيلة بدمشق واولى أن ترجع كتابتها الى اواخر الاربعينيات حيث كان هناك، واولى بحادثها ان ترجع الى بيروت -ولا فرق في المسافة بين دمشق وبيروت، ولكن الفرق اجتماعي وبيروت اولى بمجرى الأحداث.

العنوان «نصيب» وله في القصة معنيان، المعنى الذي يتبادر الى الذهن وهو «الحظ» كما يتردد على لسان «البطل»[٥٢] وكما هو مطمئن الى سوء «حصته» منه، والمعنى الذي ياتي فيه الحدث مداراً للحظ اقصد «اليانصيب»، ان تشتري «بطاقة» بمبلغ «زهيد» املا ان تربح مبلغاً كبيراً تغير به نمط حياتك من ضيق الى سعة ومن عسر الى يسر ... وحالات خاصة اخرى فقد يكون عزباً فتتزوج ويكون لك اطفال وبيت وحياة اجتماعية بعد تشرد ووحدة وهذه الحالة التي سميناها خاصة هي حالة البطل مرتبطة منذ البدء بالحظ الاسود الذي يعلم مطمئنا انه ملازمة ولا منه حتى حين تتهيا فرصة غير منتظرة للفكاك من الحاجة.

شاب تغريه بائعة «يانصيب» بشراء ورقة، وللبائعة من التمرس بمهنتها هذه، غنج مفتعل وتقريب الربح الخيالي الى الحقيقة ... واضافة الى ما قد ياتي ثمرة لاحتراف اخر اسوا حالا من الاحتراف الأول من الناحية

الاخلاقية في الاقل ...

يُغرى، فيشتري ـ وهو يائس من حظه ـ بفعل من إلحاح البائعة الذي اورده الكاتب حيًا واقعيا ولامفر من الوقوع في حبائله وقد مزج بالعطف عليها لما تلاقي من ابتزاز الاخرين:ـ

وقارب الحظ ان يبتسم فقد فازت ورقته لدى السحبة بالجائزة الاولى ففرحت البائعة آملةً بان تحصل منه على هبة او اكثر من هبة.

والتقيا وتاكد من فوزه فاختلى بها ليفاجئها بمشروع لم يمتد اليه خيالها ولم يسمح بالامتداد اليه واقعها الاجتماعي المهين: الزواج منها، والسكن في بيت واحد مستعينين بمادة الجائزة ... فسعّر المشروع فيها الاحلام بحياة فيها «الاستقرار والكرامة والمشاركات الانسانية.

وتَسْالُ هل يقع هذا؟ ولك ان تشك، ولكن القاص عرض الحال التي عليها «البطلان» بما يبعد السؤال والشك. ولاباس. وافترقا على موعد اللقاء في اليوم التالي ويكون قد احضر الورقة وقبض الثمن» ...افترقا وهي تحلم وتتخيل الحياة البيتية الجديدة، وهو يبحث عن الورقة فلا يجدها.

وتسال اتقع هذا؟ ولك ان تشك، ولكنه لا يستحيل وإن بدات كفة الخيال ـ ان لم نقل الافتعال الذي يشير الى ان القاص هيأ سلفا فكرة سوء الحظ، وربما كان هو نفسه يرى سوء الحظ فيما ياخذ لنفسه، ويدع، وشرع يجمع لها المادة والخطوات؛ وكان شراؤه بطاقة يانصيب مفتاح ذلك الخيال ...

التقيا، ولكنه جاءها حزيناً مردداً: «لقد قلت لك مرارا انه لا حظ لي لقد اضعتُ الورقة، واعلن لها انتهاء العلاقة. والاعلان منطقي لان العلاقة قامت على شرط لم يتحقق

ولاباس ... ويمكن ان تقف القصة عند هذا الحد ويظل «الشرف» حكراً على الفتى السيء الطالع، ولايبعد ان يقع مثله في الذي وقع فيه ...

ولكننا وقد لمحنا ان للقاص هدفاً ابعد، جزءاً من فلسفة عامة، تحسن الظن بمن لم يعتد منطق الناس ان يحسن الظن فيهم ... وفلسفة خاصة تسميها وهي حالة اجتماعية الفتها القصة الغربية (غادة الكاميلية ـ مثلا (ثم اصطادتها القصة العربية ـ العراقية واقرب امثلتها «ضحايا» ذي النون ايوب/ ١٩٣٨ ... ان هذه التي ترونها ساقطة وتحكمون عليها بالاعدام المطلق، ليست كما ترونها لانها إنسانة، لها قلب، ولها مثل ...ولها ولها ...

لمحنا ذلك .. ولم يكن اللمح عبثا، وها هوذا القاص يبدو وكانه اقام قصته كلها، واقعها وخيالها ـ على هذا التقليد «الانساني» الجديد ... فما كان الفتى «الطيب» يعلن انها العلاقة ويبتعد قليلا حتى نادته صاحبته تعرض عليه حلا «شريفاً» اخر: «إن فقدنا البطاقة فما الضير». وتعرض عليه «الاقتران»، فيدهش اول الامر، ويبكي فرحاً وغزت عينيها الدموع إذ راته يبكي وقالت:

ـ والآن ماراْيك بحظك ؟

وابتسم قائلا:

ـ فاخر.

وتنتهي الأقصوصة ـ وهي اقصوصة فعلا ... اقرب الى الحكايات الشعبية منها الى القصة الحديثة، واكبر مكان لها من الحداثة هذه الموجة الرومانتيكية ـ الواقعية في العطف على «بنات الهوى»، والدعوة الى رفعهن بالمعاملة الى درجة الانسان الذي من حقه ان يعيش في كرامة لما له من طهر في نفسه وطيب في فطرته ولما هو عليه من ضيق بمرارة عيشه

والموضوع موضوع، ولكن الاعتراض على ما يؤدي مثله ولاسيما لدى تناوله بدءً من الفكرة اولاً على يد شاب لما يتمكن فنه وفكره ـ اليه من مفاجات ويستلزم من اصطناع، كذلك، في مجتمع كمجتمعنا وهذا هو الذي حصل في «نصيب»، إنها لاتقنعك، واذا كان من صحيح يصدق فيها فهو ما كان خارج الغرض الذي انتهى بزواج من «بائعة هوى»، وانما في وسائل بائعة اليانصيب في الاغراء وتعرضها لمشاكسة هذا وملاحقة ذاك، وطمع من يملك النقود او من يملك النفوذ، وفي تشاؤم يكتنف الكاتب في نفسه فردية واجتماعية، وفي وهم مثالي يرجو به حصول الاصلاح ينفذ اليه حين يشتد الواقع

الخلاصة ان الاقصوصة جرت مثالا اكثر منها واقعا، وحالة، متمناة اكثر منها منفذة. واذا مرت خلال ذلك فقرات نفسية حسنه مما تخيله الكاتب مسكوبا على تلك «المراة» او منبثقا من ذات ذلك الشاب ـ الذي يمكن أن يكون المؤلف نفسه بوجه من الوجوه وفي مرحلة من مراحل شراء البطاقة ـ فان تلك الفقرات لا تعوض عن التكلف السائد والهدف الذي لم يبلغ بصاحبه التمرس بحيث يظهر محتمل الوقوع قابل التصديق.

لقد بذل نزار سليم جهده في ان يجعل من «الفكرة قصة، ولكنه لم يستطع ان يفارق كثيراً حكايات العجائز للأطفال، ولم يبلغ من الوهم بما يرضي قارئا حديثا فضلا عن مفاجاة الخاتمة[٥٣] انها، خارج صور استبطانية متصورة، ليست بشيء يذكر من الفن القصصي، واذا طرب لها ناقد ما فبمقدار رؤيته الغرض الاخلاقي وحده، ولاغرو ان قال إنها «رائعة بنزعها الانسانية»[٥٤] ولم يطلق الروعة إطلاقا ....» ومن هنا فهي ليست رائعة من حيث هي قصة وفن، ولكن هذا الناقد يظل يلح على الانسانية: «فقد كتب عليها ان تعيش الى جانبه تجاهد معه في معركة الحياة، وتصارع وإياه هذا القدر الذي جمعهما بالشقاء. انها قصة ـ مؤثرة بانسانيتها وبما فيها من نزوع الى مثالية رائعة لاتني تهدهد احلام الشباب المكافح»[٥٥] وليته تنبه اونبه الى ما يقتضيه الفن في هذه «الانسانية» فضلا عن ان هذه إنسانية «مثالية» كما ذكر، وقل إنسانية صدقة، ولو فرضنا جدلاً ان بائعة اليانصيب وقت بالتزاماتها وكانت ـ لسبب واخر ـ كما اراد لها القاص فمن يضمن العشر من معشار الباقيات اللائي فقدن ـ بحكم المهنة ـ العاطفة والرحمة والنظرة السليمة والنفس النقية ؟! ولو فرضنا ان القاص هنا اصلح «واحدة» فمن الذي ينقذ المئات والالوف ولاكثر من ذلك اما قرا اودرس ان الخطا من النظام الاجتماعي كلا وليس في فرد من ملايين، وان الاصلاح الواقعي لا يكون مثالياً ... وانمابتغير النظام الاجتماعي كله ...

وقال دارس في اقصى الثناء عليها: « ...فيها دعوة جميلة الى العمل المجدي وتطليق الاوهام والتضافر على كفاح مصاعب الحياة»[٥٦]. وهوكلام علم عائم لا يخرج عن انها «دعوة» ودعوة فقط، والدعوة وحدها

لاتكوّن فنا! كيف كيف التقى هنا «كفاح مصاعب الحياة» مع «تجاهد معه في معركة الحياة هناك»؟ وموضوع الكفاح والجهاد غير وارد لان المسألة في اساسها: الحرمان. ذاك شاب محروم من المراة، وهذه امراة محروم من البيت. اما الكفاح والمجاهدة فغير واردين او غير مقصودين في القصص، وهما في قصة الناقدين او الناقد اكثر مما هما في القصةنفسها.

قلت إن الاقاصيص غير مؤرخة، وهذا يترك مجالا للاجتهاد، ويبدو لي - على هذا ان «نصيب» كتبت قبل ما سواها من اقاصيص المجموعة، فهي أوصل بالتراث القصصي الحديث الذي وجد الشباب انفسهم عليه ممثلا بذي النون ايوب وسار عليه عبد الملك نوري في «رسل الانسانية - ١٩٤٦»، ومثله نزار سليم حيث لا معدي له عنه.

واذا رجعنا - مرة اخرى - الى ذيلها، ورأينا «دمشق» أمكن ان نربطها بما نشره في الأديب (١٩٤٩) مذيلاً بدمشق بعنوان «مجموعة اسطوانات»، والقصتان متقاربتان في الواقع والهدف، وفي القصتين فتاتان مضطهدتان، فتاة مجموعة الاسطوانات تكسب عيشها بما يضعها في موضع نظرات الاخرين واطماعهم وتلبية طلباتهم من الاسطوانات التي يطلبونها، وفتاة «النصيب» تكسب عيشها بسقوط اكيد ... وللاثنتين عواطفهما الانسانية ومطامعهما بالعيش الكريم ... ولكن «مجموعة الاسطوانات» اكثر انسجاما بين البدء والختام واقرب الى التصديق فيما فعلته الفتاة إذ ثارت على نفسها وحطمت الاسطوانة شاعرة بذل وضياع .. وانتهى عند هذا الامر فما خطبها - بعد ذلك - لنفسه صعب المقهى ولا تقدم «طامع» بطلب الزواج منها ....

الاقرب الى التاريخ ان تكون القصتان في وقت واحد او متقارب هو سنة (١٩٤٩) او ما حولها ... واقرب الى الظن ان تكون القصتان قبل «اشياء تافهة» نفسها، واشياء تافهة اقرب الى «الفار» روحاً وفناً، وقد رأينا الفار، فلنر «اشياء تافهة» التي صدرت المجموعة باسمها. «واشياء تافهة» (ص ص ٤٩ - ٥٨ ص) «كالفار» وزيدٌ في بيان اثر السبب التافه غير المقصود الذي يعدل العامل الفعّال الكبير المرسوم، وإلا فالحكاية وما فيها ان موظفا (مستخدما) في دائرة يحب قطة الفها الفة عطف عليها ورعاية لها كما يرعى اي مخلوق، وازداد العطف وتضاعفت الرعاية عندما ولدت هذه القطة في الدائرة فصار يعطف على صغارها عطفه عليها - حتى إذا راى هرّاً يقترب من الصغار لياكلها، ولجّ في الاقتراب .. لم يجد بداً من خلع حذائه وتصويبه نحوه. وهدفه واضح مقرر مرسوم هو الهر ليس غير، ومنطقه منطق مقرر «ان الحياة لم تجعل شيئا بعيداً عن المنطق والمعقول فالذي استطاع ان يجري هذه الاكوان في افلاكها بمثل هذه الدقة والتركيب الهندسي لا يمكن ان يشط فيخلق شيئا لمجرد العبث ...»

هكذا كان ... شانه شان العقلاء من قومه، الوقورين، الهادئين المؤمنين بالقضايا الكبرى ... الجادين ... ولكنه لن يبقى كذلك، وسيكفر ويقلب المنطق راساً على عقب لتجربة صغيرة جداً ذات دلالة كبيرة جداً. إنه حين صوّب حذاءه هادفا الى ضرب الهر وإبعاده عن الجريمة ... وكان المفروض ان يصيب الحذاء هدفه الذي قصد اليه الرجل المستحضر الاحتمالات المنطقية كلها ولكن الذي حدث ان الحذاء اتجه نحو «السكرتير العام» فاصاب راسه ... وكانت النتيجة المباشرة عقوبة «الرامي» بفصله من وظيفته. اما النتيجة الكبرى والأشد خطراً فهي ماادت اليه هذه العملية الصغيرة من قلب تفكير الموظف المستخدم راساً على عقب إذ ارته فساد المنطق القائم:

«المهم انك تفهم من هذه الاشياء التافهة من حبك للقطة ومن لعبة الهر ومن عقوبة السكرتير العام اشياء كثيرة مخيفة ترعب .. اشياء تدل على ان الحياة عبث وانك في هذه الحياة تحاول ان تحيا وانت مؤمن بشيء لكن سرعان ما يتحطم ذلك الشيء ...»

بدا «البطل» إنسانا سويا، منطقيا، كما هو المألوف المطلوب في التقاليد والمجتمعات المستقرة .. ولكنه انتهى شاذا، متمرداً، كافراً طليعياً، وجوديا (عبثيا).

وهذه النهاية هي البداية، التي يمكن ان يكون المؤلف قد قصد اليها ... ولم يكن ادراكنا «ادراكاً غامضا جداً انها تود ان تعبر عن فكرة العبث في الحياة».

وقصته بذلك تبين لنا مثلا على طلائع الوجودية في العراق. وطلائع موجتها معروفة في العالم، مقترنة بالحرب العالمية الثانية - كما اقترنت الدادائية والسريالية قبلها بالحرب العالمية الاولى.

وعواملها هنا في الشرق هي عواملها هناك في الغرب «استمع الى المذياع والى حديث الناس في كل مكان ماذا ترى ؟؟ حروب وقتل، ودسائس وآلام .. لماذا؟ لان العالم قد فقد عاطفة الحب، هاانتذا قد بلغت الثلاثين، بل زدت عليها، ماذا فهمت من الحياة؟ لا شيء ..(...) وها انا في نهاية عمري والعالم لايريد ان يستقر».

واذا قربنا تاريخ كتابة «اشياء تافهة» بنهاية الاربعينيات كنا على علم بهذه الوجودية النافذة اليها بعد ان خرجت من فرنسا الى العالم كله، والى مصر فالعراق ... وعرف العراق فيمن عرف سارتر وكامو ... وعرف شباب من نوع جماعة الوقت الضائع المصير والاختيار والعبث ... وهم على استعداد تام لمعرفته والانسجام معه ... وإلا فكيف يعاقب الرجل المستخدم بتلك القساوة وهو لم يرد الا الخير بل لم اتجه الحذاء نحو راس السكرتير العام وهو يقصد الهُر؟ لابد من خطا من النظام القائم والمنطق المستقر ... ولنبحث عن الحقائق الكبرى في التجارب الصغرى اي في «الاشياء التافهة»، وسنجد من «الأحداث» مانرفعه دليلا ونعلنه احتجاجا ...

ونعود الى البناء العام فنراه جيداً، رسم مخططه سلفا.. والحادثة في حدودها الصغرى مما يقع: رجل يحرص على صغار القطة فيدفع عنها الجريمة بحذائه ثم اتخذ ذلك المصغر اساسا للتكبير كان يكون الحدث في دائرة رسمية وان يقع الحذاء على راس المدير.. وطبيعي ان يجر التكبير الى شئ من الاصطناع.. وقد جر هنا فعلا، ولكنه بقي غير صارخ بحكم من حذق الفنان وغلبة النظر الى الفكرة على جزيئات الحدث..

مع رعاية للتنقل ... والحوار .. والمناجاة واللغة فهي لغة فكر عند الفكر ولغة انفعال عند الانفعال .. تستوعب المطلوب نابضاً بالحياة في سهولة ويسر وبعد عن التنطع والتقعر.

ودعت جملة الحال في قصة «اشياء تافهة» ناقداً يفترض به ان يكون طرفاً للوجودية وللياس - لو ادركهما في القصة - دعته الى ان يراها «خير

اقاصيص الكتاب لان ريشة الفنان تانت فلم تضطرب ولم يدركها الفتور»[٥٦].

ونحن معه في ريشة الفنان ولكننا لسنا معه في تفضيلها على الفار وفي ان ريشة الفنان قد اضطربت في «الفار» ... وادرك ناقد آخر يهمه الاصلاح والتفاؤل من اجل الطبقة المسحوقة ما في موضوع القصة مما يجب الا يكون: « .... إنها تحوي فلسفة بائسة، ساخرة من الحياة (...) هذه السخرية ناجمة عن تحسس نزار برادءة الأحوال الاجتماعية والسياسية وعن شعوره بالقصور في المساهمة من اجل هذه الاوضاع السيئة، ولذا فهو لا يملك إلا ان يسخر ويضحك (...) الفنان في نظري يجب ان يساهم مساهمة فعلية مع بقية ابناء شعبه لأجل إزالة العوائق التي تقف في سبيل تطور الشعب ونيله حريلته. ان عليه ان يفهم سير العالم وسير التطور التاريخي »[٥٧]. واكتفى ناقد اخر من «اشياء تافهة» بما «يدرك القارىء [منها] إدراكا غامضاً جداً انها تود ان تعبر عن فكرة العبث في الحياة»[٥٨] ولم يزد. ولم يكن الادراك غامضا فالعبث صريح وقد ورد بحروفه: وللمرء ان ييدرك ما وراء العبث الظاهر من ضيق بالأوضاع القائمة ...

ورآها اخر قد «جاءت سطحية يغلب عليها الوصف الخارجي دون الافاضة في تحليل احاسيس الانسان في مواقف كالتي تطرق اليها الكاتب»[٥٩]وما كانت القصة على هذه السطحية!

الخلاصة أن أشياء تافهة كالفار في كثير من الاشياء ولكنها دونها كمالاً وانسجاما واقتصاداً في الكلام، فماذا تكون من «الفار» ـ وقد اتخذناها معيارا قصة ـ «اشباح بلا ظلال». و «اشباح بلا ظلال» (ص ص ٥٩ ـ ٦٦ ص) صورة من صور التشرد الظالم الذي وقع على الفلسطينيين عام ١٩٤٨ فكان المقيم من العرب قلقا على المهاجر وكان المهاجر قلقا على المقيم وكان الذي لجأ الى دمشق لا يعرف عما حل باللاجئ الى بغداد ..وحين استحال اللقاء والتواصل عمدت إذاعة دمشق على انه تكون وسيلة يوصل بها المهاجرون صوتهم ودليل وجودهم الى ذويهم من الذين بقوا على ترابهم وممن انتشر في الوطن العربي ... واللقطة التي «اصطادها» الكاتب بارعة، مقدرة بقدر على فن القصة القصيرة إذا تمكن الكاتب من المفهوم الصحيح والادارة اللبقة مع التاثر الحق الصادق. وقد تهيأ كل اولئك لنزار سليم وهو القريب من موطن التاثير حيث اقام في دمشق طالبا للحقوق ...

وقد حازت القصة رضا من سمعها ومن قراها. قال عبد الملك نوري: «لقد عاد نزار يتلو علينا شيئا من قصصه ونحن جلوس في غرفة أخيه الفنان العراقي المعروف «جواد سليم» (...) وتمر امامنا اشباح قاتمة. «أشباح بلا ظلال» (...) انا أمينة ملحس صحتي جيدة» (...) وتتسجم في ذهني كارثة فلسطين بكل دقائقها وتفاصيلها ويغلي في صدري الحقد الدفين على المستعمرين وعلى ماجوريهم من الساسة المتنفذين (....) وأحسست بعيني تبتلعان بعض ادمعهما. وقد تجددت هذه التجربة في نفسي عندما قرات القصة في الكتاب ...»[٦٠].

ولم يجانب عبد الله نوري الصواب وزاد من تاثره وإعجابه مضمون القصة في انسانيته وفي فضحة جرائم الاستعمار. ويستقطب المضمون هذا في عمومه الانساني وخصوصه القومية مدار اعجاب المعجبين.

قال دارس ناقد لبناني :« ولاشك في ان اروع اقاصيص المجموعة هي «اشباح بلا ظلال» التي تجمع حالات نفسية متفرقة في وقفة وقفتها فتاة فلسطينية امام مذياع دمشق لتطمئن اهلها البعيدين عن صحتها، فتتواتر امام ناظريها رؤى كثيرة تحمل كلها طابع الفجيعة التي خلفتها في نفوس العرب كارثة فلسطين وفرار اللاجئين. قصة تهتز بالعصبية والسخرية وتفيض دموعا ونقمة، وفيها شابان يضربان امثولة في البطولة الفذة حين يابيان مغادرة الارض التي «تحمل ذكرياتهما ومجدهما ويؤثران ان يموتا فوق تربتها قريري العين. والحق ان موهبة نزار سليم في خلق الجو النفسي المتوتر تتجلى في هذه القصة خير ما تتجلى، فضلا عن انه يتابع فيها فكرة نبيلة هي في صميمها رسالة» [٦١]ا . هـ

والقول سليم في حدود كثيرة ولكني ارى وراء الحكم بانها الأروع مسائل خارج الفن القصصي نفسه ومن ذلك كونها تعالج صفحة من القضية الفلسطينية التي يهتز لها كل عربي باي وجه صدرت، والفكرة نبيلة، ولاشك في نبلها وإنما الخشية لدى الحكم ان يتدخل هذا النبل في إطلاقه.

ويتضح الأمر لدى دارس آخر فيقول :«اشباح بلا ظلال» (...) وخلال ذلك يعرض القاص صوراً قائمة من حياة اولئك البائسين، ويسخر سخرية خفيفة من موقف الدول العربية لاعتمادها على المذكرات الاحتجاجية ويهزا من هذا العالم الذي ييسخره الذهب لخدمة بعض الأغراض الدنيئة، فيعميه عن الحق ويصم اذنيه عن نداء الضمير والعدل. ان موضوع هذه الأقصوصة بالغ الاهمية وهو جدير بان يحظى بعناية الكتاب التامة (...) والقصة هي السلاح الأول (...) هذه الاقصوصة، وإن كانت (...) صوراً مقتبسة من واقع مؤلم قد ضم بعضها الى بعض حتى بدا كيانها مضطربا وحبكتها واهية، الا ان ما فيها من إحساس بآلام الظلم والاعتداء يرفعها فوق مستوى الكثير مما يكتب الأخرون»[٦٢].

ولا يبدو على الناقد الثاني متابعة الناقد الأول، وإن اتفقا في الخضوع للموضوع. وكاد الخضوع يذهب بالأول كل مذهب فيبعده عن نظره في البناء، على حين بالغ الثاني في الحط من البناء

ولم يقف غائب طعمه فرمان وقفة خاصة عند المضمون، وجار في وقفته عند الشكل حين راى «الريشة الفنانه تضطرب (...) فتتحول الصورة الى ظلال باهتة ينقصها التنظيم والتاني»

والحق إنها جديرة بالأعجاب لموضوعها وللفن الذي أدير الموضوع عليه بين البداءة والنهاية، وماشغلته «أمينة ملحس» من مساحة خلال ذلك لدن تقدمها الى المذياع وبكائها وتعليل بكائها وتصوراتها وانفعالاتها «وتواتر الأفكار» المتقاربة بين الهجرة عن الأرض والمكث عليها ... والهرب والبقاء. والمؤلف صادق التاثر، اعترضته الوجودية بماتثير من أفكار تؤلب على تصرف العالم الحاكم، ومنطقه الذي لم يعد منطقا!، واذا كان الموقف من حيث هو اكبر من العبث فان استمراره على ما هو عليه بين انتصار الباطل وخيانة الزعماء وتشريد

الطيبين ... يمكن ان يؤدي الى النظرة العبثية - او يلتقي معها - كما أدت الحرب العالمية باهلها لما يسوّد من النظرة ويشيع من الياس ويرهب من المصير.

وفي القصة إشارة تخدم المؤرخ منها «دمشق، و بردى» وفي ذلك ما يسمح لتصور مكان الكاتب من القصة، وقد رايناه من قبل في مثل هذا العام - بعد كارثة فلسطين ١٩٤٨ - في دمشق ورأينا غلبة العاطفة الانسانية عليه انذاك في «مجموعة اسطونات» ثم في «نصيب» وكانه ابتعد قليلا عن «ترف» المقهى السويسري ...

الفكرة نبيلة والبناء فني والمؤلف متاثر كما يقتضي المنطق فالقصة - اذا - جيدة. والاتفاق على ذلك حاصل ويحصل ويبقى الاختلاف في الدرجة. ومرجع الاختلاف في الدرجة يعود الى النظر في قلم الكاتب نفسه فانه ليبدو كما لو لم يبلغ السيطرة التامة وان الكاتب ربما تكلف هنا واطال هناك .. اي إنما ليست على «التمكن» الذي جاءت عليه «الفار» وان بقيت في المختار مما كتبه العرب في موضوع فلسطين واشك في ان يكون قد كتب مثلها جودة في زمانها ... والى امد بعده غير قصير.

إنها ليست افضل فناً من «الفار» وليست اكثر تمكنا من «اشياء تافهة» واذا كنا قد قابلناها مع قصتين من المرحلة التي نسميها الدمشقية فكانت «الاوطد» وقد يجد نقاش ... فاننا يمكن ان نقابلها سلفا بقصة غير دمشقية وزادها الفضل دون نقاش ... تلك هي قصة «عقب سيجارة» وعقب سيجارة (ص ص ٦٧ - ٨١ ص) قد تكون لعبة وهم قائم على الحرمان بقدر ماهي واقع موغل في الحرمان. فمن المضحك حقاً «ان تحتفظ يوماً بعقب سيجارة» ولكن هذا المضحك مبك عندما يكون واقعا، ولا نكاد نشك في وقوعه حين لانشك بالحرمان واثار الاحباط عندما لا يملك صاحبه خياراً غيره وعند اولياء التجارب عندما تكون من غير تجربة.

فتى يتردد على اسرة حتى صار واحداً منها، وفي الاسرة فتاة اسمها انيسة، ويتردد معه على الاسرة - كذلك - «ابن عمهم وهو شاب مهندس واخر (...) كان مدار فكاهاتنا ومزحنا ...».

و«البطل» يعرف انيسة منذ الطفولة، ولكنه لم يعرف انه يحبها الا عندما تناولت منه سيجارته لتشعلها له «وقبل ان تعيدها اخذت نفساً منها ثم قدمتها لي وهي تبتسم».

وهذه هي الذروة في الحال، وطبيعي ما يتفرع عنها من احتفاظه بعقب السيجارة اعتزازاً، ومن فتحة صنبور الخيال فاذا هو يحبها كما تحبه، وهو مفضلٌ لديها على المهندس. ومن ثم فكل شيء لديه جميل محبوب وهو يعود الى بيته، ويتمثل صورتها وهي تشعل السيجارة فيعمق الصورة ويوسّعها ويوغل في تفسيرها لمصلحته. ويبقى اكبر همه ان يعود سريعا في اليوم التالي ليفتح فصلا جديداً في تاريخ الحب.

وعاد، فكانت المفاجاة الفاجعة لديه وإذا انيسة والمهندس في الحديقة يتبادلان عبارات الحب الحقيقي ؛ وعقب السيجارة مدار الحديث الذي سمعه باذنه. المهندس يقول: «اريد أن افهم لماذا اشعلت السيجارة ؟» وانيسة تجيب: «لأثيرك ...» ويتعالى ضحكها.

وتنتهي القصة كما هو طبيعي.

ولنا ان نقدر المصيبة التي وقعت على «البطل» والخيبة والاحباط. ولوم النفس على تصوراتها و«فطاراتها» ولابد من انه عاد ادراجه دون ان يشعر به الحبيبان او ان يابها لعودته أدراجه.

لقد انتهت حيث يجب ان تنتهي ولو زاد النهاية سطراً واحداً لجاء ذلك السطر لغواً وتطويلا وجهلا بالنص القصصي.

وعناصر الفن القصصي في هذه الصفحات المحدودة غير قليلة .. منهااصطياد الحال نفسها لتكون حالا نفسية تزيد في طراوة القصة وعمقها وتوسيع عالمها. ولم تكن حادثة «عقب السيجارة» مفتعلة. فلابد من ان تكون واقعة، وليس في سياق السرد ما ينفي واقعيتها كما أن ليس فيه ما ينفي مقدرة خاصة لدى الكاتب في استغلالها وفي ان يسرب لدى الاستغلال عناصر اخرى للفن من اللغة والخيال ومن الوصف ومن انعكاس الداخل على الخارج حباً اوكرها، ارتياحاً اوساما ...

وقد يلاحظ ملاحظ ان الكاتب بالغ في الاثر النفسي. والملاحظة صحيحة تتبعها ملاحظة اخرى هي ان السبب في هذه المبالغة يجر الى مفاجاة الحل بحيث ياتي على عكس مايتصوره القارىء. وهذا منهج قصصي حاصل ارتبط الحديث عنه بموباسان، ولاسيما بقصته الحلية [٦٤]. ولكن حصوله وارتباطه بكاتب كبير لا يسوغانه لما فيه من لعب على الاعصاب ولما يقتضي من افتعال المبالغة ولما ينطوي عليه من بقايا الحكاية البدائية ولما قلل الزمن من قيمته كما توطد الفن القصصي وتثقف القارىء وذاع فن خاضع، ولكن الكاتب . فيما يبدو - خاضع للمعنى النفسي في القصة اكثر من المعنى الواقعي.

وملاحظة اخرى على كثره المادة الخام مما كان يحسن تنقية القصة منه. فقد بدت هذه المادة الخام متكلفة مرة كما هي في ثلاث الصفحات الاولى من حوار لا موجب اليه بين اثنين عن «فلسفة السجائر»، ومزجت القصة الى المقالة او الحديث اليومي مرة كما في كلامه على نفسه قبل الدخول المباشر في صميم القصة وكانه يستبق الحكمة منها، ثم قوله - بعد نحو خمس صفحات «لادري كيف ابدأ قصتي او بالاحرى قصة عقب سيجارتي ... فهذه مادة خام صرف يقولها القاص لنفسه ولايشغل القارىء بها (مستغرقا بها صفحة كاملة) ليبدا بعدها قصته. لو جرّد الكاتب قصته هذه من الزوائد لجاءت بنصف حجمها، ولجاءت ادخل في الفن، واذا كان الكاتب قد اطال وطوّل خوفاً من القصر الشديد، فهو على صواب، ثم كان بامكانه ان يزيد في طول ما هو داخل في الحدث وليس فيما هو خارجه.

وكانت مفاجاة الخاتمة مما بلغت نظر الناقد الذي تقدم خطوة في المفهوم الحديث عن عهد موباسان[٦٥]، وراى اخر الخاتمة غير موفقة لتكلف غير مقبول فيها[٦٦] ولم ينص على المفاجاة بحروفها. ومن الدارسين من اهمل القصة إهمالا تاما وهو يستعرض «المجموعة» [٦٧] ومنهم من لم ينتبه الى مفاجاة الخاتمة وشغل نفسه بما ليس فيها من تحبيذ «رآه» للتدخين[٦٨]

٤ - فيض ...وغيرها

توقف نزار سليم قليلا عن النشر ، وهو مشغول بالدراسة المزدوجة في كلية الحقوق ومعهد الفنون الجميلة[٦٩] وجد في كسب العيش اليومي [٧٠] ، توقف عن النشر واشك في انه توقف عن الكتابة وخوض قضايا الفكر في الادب والفن والحياة مع جماعته الادباء والفنانين ،

وبانتظار اول فرصة للنشر . وهاهي ذي تحين ، فيصدر سنة ١٩٥٢ مجموعته الثانية من خمس اقاصيص في نحو خمس وسبعين صفحة بعنوان «فيض» فيها غير الاقصوصة المتصدرة التي سميت بها المجموعة «فيض» : البيت على اليمين ، واربع (كذا) فلوس ، ودجاجة المسعدة . وقصة طويلة نسبياً تبلغ نحواً من (٣٥) صفحة باسم : اللحن الاخير .[٣٦]

وهو في الأولى والثالثة والرابعة يمنح مادته من بيئة الكادحين من فلاحين وصغار والموظفين ، الفلاح يزحمه الفيضان ويحمله على الهجرة ، الجابي في مصلحة الامانة تؤدي أربعة فلوس الى فصله ، وموظف كاد يقع عليه العقاب لغير ذنب يُسال عنه .

وواضح انه هنا يجمع بين اتجاهين جمعاً موحداً او كالموحد . الاتجاه الاول وهو السائد على القصة العراقية انذاك القصد الاصلاحي من صميم الواقعية الانتقادية وقرب من الواقعية الاشتراكية في بيان سوء الحال في البلاد واستهانة الحاكم بالناس وجور النظام ...مقابل الفقر والكدح والحاجة والتخلف . وهو الاتجاه السائد في الفكر والأدب والنقد والصحافة الوطنية . وطبيعي ان يخرج الكاتب فيه عن ذاته ويعرض مادته موضوعياً لانه يختارها ـ عادة ـ من غيره . وربما كان هذا «الغير» بعيداً (جداً) عنه لايقرّبه منه الاّ الاهتمام بالبحث عنه وخلق إنساني نبيل .

والاتجاه الثاني هو الفكرة المتمكنة ، من نزار سليم وكانه متميز بها ممن سواه ، القصد تصيد بسائط الاسباب ـ وقل توافه الاشياء ـ لاقامة الاقصوصة عليها في بيان لاثر هذه التوافه في امور كبيرة تجور على معنى الإنسانية كلها . وهل اصغر من أربعة فلوس ؟ وهل اصغر من دجاجة ؟ وتتضح التفاهة في «دجاجة المسعدة» على وجه أبرز وربما ذكرتنا ـ مع الفارق الفني ـ بالفار . ويقل مظهر التفاهة في «فيض» ولكنها كائنة الم يؤد الفيضان بالرجل الى ان يشغل بنفسه وحدها وهو يرى زوجته تغرق ! هي اشياء صغيرة او مايدخل في الاشياء الصغيرة التي تشغل الكاتب اكثر ممن سواه وينفذ منها الى السخرية بالمفهومات الخطا والنظم الفاسد وهوان الإنسان على الانسان ...

وفي نظرة اخرى الى الاقاصيص الثلاث تجد الاتجاه الاول اغلب عليها . ولو كانت الاقاصيص مؤرخة لأمكن تقريب مرحلتها من حياة الكاتب ومذهبه الفني . ولكنها لم تنشر مؤرخة ، مما يسمح بمجال من الخطا والصواب . وبمجال من الاجتهاد . وقد يراها راءٍ من مرحلة سابقة فهي ادخل بالسمة السائدة للقصص العراقي ممثلاً بذي النون ايوب من الشيوخ . وعبد الملك نوري من الشباب ، وهي لاتبعد كثيراً عن قصتي نزار سليم في مجلة الاديب (١٩٤٧،١٩٤٩) ...

وقد يرجعها اخر الى مرحلة لاحقة بسبب من خفة موجة «الوقت الضائع» وبسبب من نقد وجهه شاب ، صديق مسموع الكلمة لمجموعة «اشياء تافهة» : «...الفنان في نظري يجب ان يساهم مساهمة فعلية مع بقية ابناء شعبه لاجل إزالة العوائق ..»[٣٧]

وتحملنا حال الجهل بالتواريخ إلى قبول الاقتراح الوسط الذي يوزع الاقاصيص على الزمنين ومابينهما وان فيها ماكُتب ليقرا ولكنه أُخِّر لدى نشر «اشياء اخرى» والرجل ـ على اية حال ـ لما تتمكن شخصيته ولما يطمئن الى منهج بعينه من فكر او فن ...وان كان ـ ظلّ ـ خيّراً في جوهره ، طيباً في عنصره .

وها هي ذي اقصوصة لاتمت الى المنهج الواقعي بسبب وانها ادخل بالعالم السريالي ـ العبثي ـ ولو قلت إنها تبلغ بالتفاهة اقصاها حد المجانية في الجنون لما ابعدت . تلك هي الاقصوصة «البيت على اليمين» : رجلان ينزلان من الباص ، يسير الأول ويليه الثاني ،وللثاني وجهة معينة نحو بيت معين . ولكنه يسير والرجل الأول يسير قبله وربما التفت الى الوراء وابتسم . وجر ذلك الرجل الثاني «التالي» الى الشك ثم اليقين بان الرجل يريد به شراً ، يريد ان يقتله : فاضطرب لذلك ولم يهدا الا حين دفعه الى النهر فتخبط فغرق .

ولاتخلو القصة من طرافة . وقال صديق للقاص من «جماعة الوقت الضائع» : هي من خير ما في المجموعة [٣٨] وقال ناقد : «لعل قصة «البيت على اليمين» خير اقاصيص المجموعة» وزاد «...قصة نفسية عميقة تذكرنا بمقاطع من رواية كامو(...) التي عنوانها «الغريب» .»[٣٩]

لاباس . والعملية كلها متوهمة ادخل بـالامراض النفسية منها بالناس الاسوياء ، ومن ثم فهي شاذة ..

وتبعد كثيراً عن الاهتمام الواقعي .

اما القصة القصيرة ـ الطويلة نسبيا (اللحن الاخير) فقد قدمها صاحبها قائلا : «تعتمد هذه القصة على كونچرتو شوبان الأولى فهي تدور حولها ولاتشرحها» . وهي تبين جانبا من حياة المؤلف إذ درس الموسيقى على يد جندي بولوني ايام الحرب العالمية الثانية ـ وما اراها شيئاً في عالم الفن القصصي وان مرت بها مواقف ومشاهد قصصية ، ورآها صديق للمؤلف من «جماعة الوقت الضائع» : «خير ما في المجموعة»[٨٠] واعجب بها استاذ غاية الاعجاب[٨١]

«خيرة» أو «من خيرة» فما شيء من ذلك بمهم ، لأن المجموعة كلها ليست بخير ، سجلّت تاخراً فنياً للكاتب ، ونعود الى ما «ربما كتبها» قبل ١٩٥٢ ، وملكتب في اواخر الاربعينات ، وقبل «اشياء تافهة» ومعها وحين هم بنشر المجموعة الأولى اختار احسن مالديه ..وترك الباقي وكانه لايستحق النشر او لفرصة اخرى . واذا قال قائل : (لايحقق نزار تقدما كبيراً في «مجموعة فيض» فلم يحد عن منحاه في تناول الحوادث»[٨١] ففي كلامه مايمكن ان يكون الى جانب نزار فقد تدل «لم يحقق تقدما كبيراً» على انه حقق تقدما (صغيرا)، وما حدث هذا . وقد تشير عبارة لم يحد عن منحاه في تناول الحوادث الى ان منحى التناول هو كل شيء في الفن ـ هذا إذا صح انه يحد عن منحاه ، وصح انه لم يتاخر عن منحاه .

وذهب «ناقد» في «جماعة الوقت الضائع» الى ماينحو نحو الثناء على المجموعة وعلى تفضيلها على اشياء تافهة جزءاً إن لم يكن كّلا كان المادة التي الح عليها هي المهم في الفن القصصي ، قال :«...وبسهولة يستطيع

القارئ ان يتبين مدى الاختلاف بين محاولة نزار في مجموعته الاولى «اشياء تافهة» وبين محاولته الثانية في هذه المجموعة (..) فابطال «فيض» اكثر إرادة وتصميماً في اعمالهم . فهم يدركون مايفعلون ، يدركون ويتحملون تبعات اعمالهم وقد انقذت هذه الارادة التي وهبها نزار لابطال «فيض» (...) من الصدف التي كانت كخشبة السندباد في «اشياء تافهة» ماغرق في بحر الا وانقذته باعجوبة سمجة كما هو الحال في بعض «مفارقات» توماس هاردي ....»[٨٢]

لم يكن ضعف الارادة في «اشياء تافهة» لينقص من فنها كما لم يكن سببا الى «الصدف» اذا كانت صدف على هذه الدرجة من البروز ! وحتى انت يابلند تطلب «الارادة» و«القسوة على الابطال» وترى الصدف حيث لاصدف ؟ ويفوتك بعد ذلك مافي فيض من سذاجة القلم وسذاجة الفكر وسذاجة البناء ...كنت احسبك تطلب «الفن» اولاً!

لا ، ليست المجموعة بشيء ، وهي الى ذلك ارك لغة واكثر خطا وعامية وكان اهمالها خيراً من الاحتفال بها ، وطيها خيراً من «نشرها» فقد خفضت وكنا نريد الرفع ، واخرت ونحن نطلب التقدم - ولا احسب المؤلف جاهلاً بجوهر الامر والا لما تاخر عن النشر هذه المدة ...ولما اختار مواد «اشياء تافهة» قبل مواد «فيض»

واعجب استاذ ناقد غاية الاعجاب بمجموعة «فيض» فكان مما قال :[٨٣] «انها قد منحتني لحظات ممتعة(...) فالمجموعة (...) إذن مجموعة رسوم تتراوح بين صور زيتية (لما في قصة «فيض»...) وصور بالفحم (كما في قصة البيت على اليمين) وصور بالالوان المائية (كما في قصة اربعة فلوس) وكاريكاتورات خطت بقلم الرصاص (كما في قصة دجاجة المسعدة) وموسيقى تصويريه (كما في اللحن الاخير) وقصص الاستاذ تكاد تكون كلها مقتطعة من صميم المجتمع العراقي وهو يعرف ماهي النقاط التي يجب ان يلقي عليها ظلالا ،وتلك التي يجب أن يمسها مساً رقيقا وهذا ايضا شيء قد تعلمه من فن الرسم وقوة الملاحظة التي يقتضيها فن الرسم...» . واخشى ان يرد هذا الوصف الى علم الناقد ان الكاتب قصاص رسام فحمل القصص من شؤون الرسم مالايحتمله هذا الى ان «الرسم» يرد في الفن القصص طبيعياً ...حتى لدى من لم يكن رساماً من القصاصين ..ثم ماقيمة «الرسم» إن ضعفت «القصة» .

واقترب إعجاب الاستاذ الناقد بقصة «اللحن الاخير» باعجاب الاخرين وزاد عليهم حماسة «وقصة اللحن الاخير» هذه قصة فريدة من نوعها . واعتقد ان هذه المرة الاولى التي يطبق فيها قاص فن الايقاع الموسيقي على القصة وهو فتح جديد للقصة العربية دون شك يحتاج الى براعة ودقة فائقتين ... واخشى -مرة اخرى - أن يكون الاستاذ الناقد قد اسقط الخارج على الداخل ، والا فلايكفي - ابداً - لنجاح قصة تطبيق الايقاع الموسيقي عليها . وربما جر التطبيق الارادي الى التكلف وهو ماحدث . ثم إن القصة تؤخذ كلا .

إن اكبر فضيلة تذكر لمجموعة «فيض» كونها تبين سعي القاص العراقي في البحث عن جديد الشكل والمضمون ، وان وجد في نفسه الشجاعة (او الجراة) في ان يخطو عمليا هذه الخطوة واثقا من نفسه .

هذه فضيلة تذكر ، ولكنها إذ تذكر يذهب الفضل -اولا- الى المجموعة السابقة عليها «اشياء تافهة» لسبق زمني في الصدور واطمئنان في الفن . على اننا لانحول دون إعجاب من اعجب او اراد الاعجاب اذا كان قد قرا «اشياء تافهة» قبلها واذا لم ينطلق من علل خارجية كالرسم والموسيقى او الطول المبكر في تاريخ القصة العراقية . ..وما الى ذلك ..

ونعود لنكبر شابا ذا موهبة ، طموح ...يقدم لبلاده مجموعتين قبل ان يجتاز ربع القرن من عمره ، وفي مرحلة من التاريخ تكلف الطامح الموهوب الخيّر كثيراً من المتاعب من كل نوع ...

ومازالت لديه مواد اخرى ، فهو يعلن على غلاف «فيض» عن «قطع معدنية جاهزة للطبع -قصة» وتوهم «قصة» بانها طويلة ، وانها تستغرق الكتاب الجاهز للطبع كله .

إننا نتمنى ان يقف نزار سليم عند اختياره للقصة مصيراً فنياً له ، وقد كتب في «اشياء تافهة» مايدفع على التمني ويطمح بالأمل. واذا جاءت «فيض» دون «اشياء تافهة» فلايعني ذلك قطع الأمل ، لأن الحال مما يحدث في عالم الادب .

واخشى مانخشاه على نزار سليم التشتت . ولهذه الخشية اسبابها المشروعة فيما نرى له في الرسم والموسيقى . ويخفف الخشية ان ياتي ذلك الذي رايناه على سبيل المشاركات التي تخدم القصة ..

ولكن لايريد لنا ان نبقى عند حد محدود من الخشية بدليل ماأعلن على غلاف «فيض» من اهتمام خاص وعزيز بكتابة المسرحية :

اللون المقتول ، تحت الطبع ، مسرحية

المدينة التي اهلكها الصمت ، مسرحية

أعلن عنهما بما يوحي بالفخر بهذا التعدد وهذا الكشف . وفي هذا خطر على الفخر بالقصة وجور على نطاقها .

ثم صدر «اللون المقتول» ١٩٥٢[٨٥] ، اختارها ، كما يدل اسمها ، من عالم الرسامين داخلها حب ومنافسة في الحب وافكار في الحظ والقدر الخير والشر ...تنتهي بالانتحار ، انتحار احمد الرسام الذي قتل اللون فقتل نفسه - وفي احمد مايمكن ان يكون في مؤلف المسرحية ..فهي مسرحية عن ازمة رسام مع ذاته ومعاناته وحبه»[٨٦] انها يمكن أن تعد بوجه من الوجوه مصدراً لدراسة شخصية نزار سليم في تصرفه وتفكيره .. وربما كان في هذا المصدر مالايرفع من شانه لدى من يطلب التماسك والارادة والثقة بالنفس .

ولو كان همنا بالمسرح لاطلنا الموقف ، ولكن همنا بالقصة ومازال صاحبنا يعلن - فيما يعلن - على غلاف كتبه (اللون المقتول) عن (قطع معدنية) يصفها بانها «اقاصيص» وبانها تحت الطبع .. وننتظر وننتظر ...فلا نرى «قطع معدنية» خارجة من تحت الطبع .. ومن يدرينا فلعلها مما كتب سابقاً ..منذ اواخر الاربعينيات وشرع يختار منه للنشر تباعا ..

والا فيبدو حبه الجديد نحو المسرحية ولهذا فهو يكرر الاعلان عن

مسرحية «المدينة التي اهلكها الصمت» ويزيد بانها «جاهزة» ولانشك في انها جاهزة ولكنها لم تكن احسن حظا من «قطع معدنية» ..

ـ لماذا ؟

ـ لعله ادرك انه لم يحقق مطلبه ولم يبلغ مبتغاه وهاهو ذا موزع متشعب بين القصة والمسرحية والرسم والكاريكاتير والموسيقى ... وليس شيء من هذه موصله الى المجد ، وهو متعجل في سعيه اليه ، متعطش ...

ثم إنه انهى كلية الحقوق واستسهل لذلك التضحية بمعهد الفنون الجميلة حين لاحت له بارقة من عالم جديد ان لم تكن من مجد جديد، وهل اكثر جذباً من السلك الدبلوماسي؟ وها هوذا في وزارة الخارجية، وتعينه وزارة الخارجية في دمشق، ثم في بون (حيث يتزوج في ١٥ اذار ١٩٥٥) ثم في الخرطوم وهكذا يبتعد عما كان فيه من المجد الادبي... الذي سعى اليه ليتميز به عن اسرته سعياً وعاد طواعية الى ما تميزت به الاسرة من مجد قائم على «الرسم». وها هو ذا يرسم ويقيم المعارض في العواصم تنقلاً بمعارضه بين بون وبغداد والخرطوم واستوكهولم[٨٧] ـ فاين القصة اذاً؟ واين موقعها؟ قد يكتب ولكن قليلاً، وبين حين وحين، وعلى غير الانسجام الذي كان له معها يوم كتب» اشياء تافهة، و «فيض». وقد يشارك في تاليف كتب[٨٨]

وامتد عمله في السلك الخارجي الى الصين (الشعبية). وشغل فيما شغل به هناك ـ بتعلم اللغة الصينية وشغف بالمسرح وشرع يترجم منه الى العربية.

لقد بعدت وطالت أسفاره خارج الوطن... وقد عاد...

ولكنه فناناً ورساماً، كاريكتيرستا، نحاتا ـ اكثر منه اديباً، قاصاً اديب يذكر على قلة كبيرة ولم يزده امر سر إصدار ترجمته للمسرحيات الصينية من المسرح الصيني، بغداد وزارة الاعلام ١٩٧١ فهو موظف في وزارة الاعلام.

وهو حين يقترب من الادباء وحين يحضر المربد فنان رسام... لايبدو عليه اهتمام خاص بالادب .

وحين اصدر مجموعة قصصية ثالثة سماها «رغم كل شيء» سنة ١٩٧١ وضمنها اربع قصص قصيرة (وقد اضرب عن استعمال: اقاصيص) هي: الدفتر الصغير، في الرابعة صباحاً، ترنيمة ابو الشلغم، ابن نورية، رغم كل شيء. وهذه الأخيرة طالت نسبياً فبلغت (٨٨) صفحة... حين اصدرها لم تحدث اثراً يذكر ولم تدل على قاص، كان قاصاً في الاقل. وهي على اية حال لاتدخل في وكن دراسه في ريادة الخمسينيات. واذا كان فيها ما يحسن الوقوف عنده فليس فيها ما يرتفع الى مستوى «اشياء تافهة»[٩٠]

وتاخذ الوظيفة من وقته، ويزداد هذا الأخذ لدى تعينه سنة ١٩٧٣ مديراً عاماً للفنون الجميلة...

وتفرض عليه «هواياته» ان يجد مجالاً لارضائها او اسكاتها بالرسم والكاريكتير والترجمة والتاليف... وترجم ـ فيما ترجم ـ مسرحية «فنسنت» عن باول آيزلر عام ١٩٧٣ ولكنها بقيت مخطوطة[٩١]

ويطلب عام ١٩٧٦ إحالته على التقاعد لاسباب صحية فيحال ويتفرغ «الى العمل الفني والكتابة»[٩٢] وكرمته وزارة الثقافة والاعلام ـ عام ١٩٧٩ ـ واقامت له معرضاً شاملاً لاعماله و «انجز ـ عام ١٩٨٠ ـ الكثير من الاعمال الفنية والكتب والقصص والمسرحيات المترجمة ومجامع مصورة عن فن الكاريكاتير» «وانهمك ـ عام ١٩٨١ ـ بالنحت الرليف والمجسم وشارك في المسابقات الفنية و المعارض داخل القطر وخارجه. واعد مذكراته ورسائله المتبادلة مع اخيه جواد سليم واصدقائه المقربين»

وفي ١٩٨٢/٥/١٣ «فاجاته نوبة قلبية حادة وتوفاه الله في الساعة الخامسة من مساء الخميس ودفن بجوار اخيه الفنان الراحل جواد سليم»[٩٣]

واقامت له جمعية التشكيليين العراقيين معرضاً وحفلاً خطابياً لمناسبة مرور اربعين يوماً على وفاته (١٩٨٢/٦/٢٤) اشادت بما قدمه للفن إبداعاً وتنظيماً...

خاتمة

إن نظرة الى سيرة نزار سليم تنتهي الى ان الرجل طاقة يمكن ان تثير الدهشة والاعجاب على ما اتسّم صاحبها من هدوء وتواضع وايثار للصمت...

ولكن هذه الطاقة لم تبلغ به ما بلغ الاقل منها حجماً وعمراً باخيه جواد سليم وما حققته لهذا الأخ من مجد وشهرة واصالة.

وعلاقة الأخوين حميمة دون شك، يرعى الأكبر الأصغر... وحين يرى الأصغر «عظمة» الاكبر ويرى في هذه «العظمة» مما لايمكن ان يصل اليه وما قد يستحيل ضرباً من عقدة (شريفة)... تضطرب المسالك به. اخوه نحات رسام، فلينحت وليرسم... وليكركت... ولكن دون جدوى، بمعنى دون ان يصل اليه. وهو ضائع بينهم وقد احس بهذا النوع من الضياع مبكراً... ففكر بان يجد نفسه ويرفعها في مجال لم تعرف به أسرته هو الأدب، والأدب القصصي خصوصاً... ونفذ الفكرة وصار له اسم بين لداته وسابق اللدات في الكتابة والنشر ويكفي ان تكون له قصة «الفار» وان تصدر له مجموعة اولى سنة ١٩٥٠ باسم «اشياء تافهة» سَبق باصدارها شابين نظيرين صديقين هما عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي... وكوّن وإياهما ثالوثاً متميزاً في تاريخ القصة العراقية بل في مرحلة فنية مهمة من ذلك التاريخ هي ثمرة الموهبة والطموح والاتجاه دون وساطة مصر ـ الى ما ابدع «الغرب» في الفن القصصي من جديد اتى بالحياة النفسية في داخليتها وما يعتمل فيها ويكتنفها ويؤدي الى المنولوج وتيار الوعي وبالادارة المبتعدة عن الادخال الواقعي في الوصف وفرض الخارج على الداخل وحضور القاص بوجه القارىء... وتكلف العرض الوعظي وضياع اللغة بين الابتذال والتعالي.

ان نظرة الى «اشياء تافهة» تريك سمات من هذا الجديد ، وان مقابلة

لها بجيل قاده ذو النون ايوب تريك الفرق بين قصة فنية يكتبها نزار سليم ومقالة قصصية يكتبها ذو النون ايوب .

إن الذي نشره نزار سليم في «اشياء تافهة» يبزّ فنياً ماكان من قصص في الساحة ، واذا كان نقاش في ذلك ، فلن يكون نقاش فيما يبشر به هذا الفن من ريادة جديدة في تاريخ القصة العراقية (والعربية كذلك ولم لا؟) ثم نشر «فيض» (١٩٥٢) ولايحول مما قد يرى فيها الراؤون من تخلف عن سابقتها دون مكانتها من هذه الريادة الجديدة التي تهيات له من العوامل مالم يتهيا للآخرين .

ولايدخل في الآخرين عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي فهما ونزار ثالوث هذه الريادة يشد منه ماشرعا ينشرانه منذ ١٩٥٠ ، ولا غرو في ان ترتبط «الاديب» البيروتية باستقبال هذا الجديد ...وتشابه الدراسة العامة التي تجمعهم بالتقصير[٩٤] وياحبذا لو تهيات دراسة خاصة بهم ثلاثتهم[٩٥] .

وكان مع جديد القصة ، جديد الشعر ، وجديد الفن ...[٩٦]

وإلى هنا والامور ـ امور نزار سليم متسقة ؛ وفي هذه الامور مكانته المتميزة في القصة ، وحقه المعترف به في الريادة الثانية ، وطاقته المنصبة اساساً في واد واحد ولكن ...ولكن شيئا ، شيئاما في نفس نزار سليم او في تكوينه ...يعترض المسيرة القصصية ويشعب سبل الطاقة فيشرق ويغرب في الدراسة والوظيفة والسفر والرسم والنحت والكاريكاتير ، والترجمة .والمسرحية ...ويستغرق ذلك منه ثلاثين عاما بعد مرتكزه القصصي الاول (١٩٥٠ ـ ١٩٥٢)

ولم ينس القصة خلال ذلك ...فقد يكتبها وقد يصدر مجموعة تضيع في غربتها حين تاتي بعد اكثر من عشرين عاما من «اشياء تافهة» ولاطعم لها بين قديم او جديد ...ولاصلة لصاحبها بماضيه ...

ان نزار سليم لم يعد يذكر مع القصاصين الماثلين في الجو ، ولايذكر حتى حين يذكر عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي ـ وما اكثر مايذكرون ـ لانهم بقوا قصاصين (اولا) وضاع هو ، وإذا ذكر ذكر فنانا .. ولولا مايقتضيه المنهج التاريخي لدى التاليف المدرسي (او الجامعي) لما وقع مؤلف على قاص مبدع اسمه نزار سليم ..

واشهد اني حين الفت كتابي «في القصص العراقي المعاصر ـ وهو كتاب غير منهجي كتبت مادته في الخمسينات ـ لم يمر لي خاطر بنزار سليم واذا شعرت ـ آنذاك ـ باسف على ان ظروف تاليف الكتاب (كتابا) لم تهيء للمؤلف ان يضمنه «نشيد الارض» لعبد الملك نوري ...فما مر ـ آنذاك ـ مايحرك الآسى على غياب «اشياء تافهة» ..

ولم اكن وحيداً في نسيان نزار سليم لدى حديث او كتابة او احتفال ...[٩٧]

لماذا؟ ومن المسؤول ؟

السبب ـ وقد اتضح ـ انصراف نزار سليم الى مالم يكن من الآدب والقصة ، فليذكره ـ إذاً ـ الفنانون والمؤلفون في الفن إذ شاءوا ، وما من مفر لهم دون ذلك ... والمسؤول ـ وقد بان ـ ليس الاديب او القاص او الناقد لان هؤلاء يتذكرون من يذكرهم بنتاجه . فهل يتحمل نزار سليم نفسه المسؤولية؟ ممكن . ولكن لماذا ؟ وهنا نرجع الى «جواد سليم» والى البحث عن منافذ التميز ، واذا كان في هذه المنافذ القصة ، فان القصة وحدها لاتكفي ، وقل : لم تستطع ان تقنع نزار سليم نفسياً بانها البديل عن الفن والمجد الفني ..وظلت جوانب اسرته تجتذبه ذات اليمين وذات الشمال . وعقدة المجد الذي حققه جواد سليم تلاحقه ؛ والملاحقة حاصلة ولتكن ـ بعد ـ عن حب واحترام .

نزار سليم طاقة ولاشك ويكفي ان تنظر في مسيرة حياته وفيما ترك في القصة والمسرحية والرسم والنحت والكاريكاتير .والوظائف والتنظيمات ..

اجل ، انها طاقة ، ولعلها لاتقل حجماً عن طاقة اخيه ، ولكنه وزعها وشتتها فحالت دون ان يبلغ باسم له في هذه الأسماء درجة التفرد والمجد ...

وزّعها ، او توزعت به من حيث لايدري .وحين مال ـ او انصرف الى الفن التشكيلي ...تضاءل اسمه في الأدب وفي القصة ونسي ...حتى اذا تو في ذكرته «جمعية التشكيليين العراقيين» ولم يذكره «اتحاد الادباء» ..

وهذا هو واقع الحال ومايمكن ان يراه راءٍ تهمه من نزار سليم القصة وحدها (او اولا) وتهيا له ان يقرا «اشياء تافهة» فادرك مافيها من عناصر الموهبة والفن والجدة ...والريادة ...وعمل على متابعة الكاتب بعدها ..فلم يستطع فلقد تشعب الطريق وغلب وطغى مالم يكن من القصة على ماكان من القصة ..فاثبت له الريادة (مع صاحبيه عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي) وتمنى لوسار فيها قدماً .. ولكنه لم يسر ، فاختفى ذكره ـ اوكاد . وغمط حقه ـ كما ذكر لي التكرلي في رسالة خاصة ـ ولكن دون قصد في الغمط ، واذا كان من مسؤولية علينا فليكن في الدافع الى هذه الدراسة بعنوانها «نزار سليم ...في تاريخ الريادة الفنية للقصة العراقية» مايخفف المسؤولية ...

ولابد من ان تكون الحال قد شغلت نزار سليم نفسه لانها ليست طارئة وليست عابرة وليست سهلة على وجوده ومن هنك جاء على الصفحة الاولى من مذكراته «عوالم نفسي متعددة الجوانب ، يراها البعض غير مستقرة على حال ، متضاربة ، واراها متكاملة منسجمة تعمّق في ابعاد التجربة وتلونها فلا تبقيها على رتابة او ضيق فانا ارسم واكتب و«اكركت» واقرا واستمع الى الموسيقى .واجمع بين هذا وذاك ولا افرط في اي جانب من هذه الجوانب[٩٨]

اخشى ان يرد حكم القاص هذا الى ضرب من الدفاع عن حال التعدد التي وقع فيها فرآى من راى تضاربها او جور التعدد على التفرد اوما كان يحسن بنزار سليم ان يختاره اساساً للجهد والطاقة والتفوق مستعينا بالعوالم الآخرى على تغذية الأساس المختار عمقاً وارتفاعاً ...

وما كان اجدره في ذلك ان يقتدي باخيه النابغة البارز جواد الذي كان بامكانه ان يعدد جوانبه ولكنه جد في حصرها بالرسم والنحت وكثيراً ماراى ضرورة الاقتصار على جانب واحد ، وهم بالتضحية بالرسم من

اجل التفرد في النحت . كان يقول (في ١٦ نيسان ١٩٤٤): «اكثر مايثقل عليّ الآن هو تقسيم قواي بين الرسم والنحت . اظن اني يجب ان اترك احداهما في يوم من الايام ...لان قابليتي ستتجزأ بين الاثنين...»[١٠٠] وتكرر مثل هذا لديه وصحيح انه لم يستطع هجر الرسم ولكن إدراكه مايؤدي اليه التعدد في توزيع القوى ، وحديثه عنه ..كان يحسن ان ينبه الأخ الاصغر وينفعه ويبعثه على الايمان بالتفرد دون التعدد !

الهوامش

* نشر القسم الاول من هذه الدراسة في العدد ١١ ـ ١٢ القصصي من مجلة الاقلام للعام ١٩٨٨

---

٤١) غائب طعمة فرمان ، مجلة الثقافة ، اعلاه ،ص٢٣ «ان تلك الريشة الفنانة تضطرب في بعض الاحيان (...) وفي اقصوصة الفار مثل هذا الاضطراب فيحاول المؤلف ان يربط بين موضوعين لاتجمعهما رابطة فتضطرب الريشة ويتحول الجو الى برودة»! ولست معه .

٤٢) ينظر عبد الملك نوري ـ الأديب (اعلاه) .

٤٣) تنظر شرائط ادكار (ادغار) الن بو في كتاب «٣ قرون من الأدب الامريكي» باشراف فورستر وفوك ، اختاره واشرف على ترجمته جبرا ابراهيم جبرا . بيروت ، دار مكتبة الحياة (نشر بالمشاركة مع مؤسسة فرانكلين) ج١ ، د . ت ، ص ص ٢٨٦ ـ ٢٩٤ .

٤٤) معلوم ان البيت لابي نواس وشان القصة في شان الآثار البليغة والتحف النادرة والنصوص الخالدة ـ والشان في ذلك يقل او يكثر ، هو شان فقط .

٤٥) في المعجم «سقط [مبن لما لم يسم فاعله للمجهول] في يده اي ندم (...) قال ابو عمرو بن العلاء : لايقال أُسقط بالألف على مالم يسم فاعله» ويبدو لنا هنا الخطا الشائع في استعمال اسقط في يده على خلاف ماينص عليه ابو عمرو بن العلاء

٤٦) هما ـ وقد مرّ خبرهما ـ انه دمك يا ارض (١٩٤٨) ، ومجموعة اسطوانات (١٩٤٩) وقد نص عليهما وحدهما عبد إلاله احمد في كتابه «فهرست القصة العراقية» بغداد ، وزارة الاعلام ١٩٧٣ ص ٢٨٢ وذلك يعني انه لم يرَ منشوراً لنزار سليم غيرهما على كثرة مابحث وكثرة مراجع فكان له الفهرست المهم في بابه .

وربما سبقتها ـ كذلك ، وكما اشرنا ـ قصة «نصيب» وقصة «اشباح بلا ظلال»

٤٧) عبد الملك نوري ـ الأديب ١٩٥٠ (اعلاه)

٤٨) غائب طعمة فرمان ـ الثقافة ١٩٥٠ (اعلاه)

٤٩) عبد القادر حسن امين في كتابه «القصص في الادب العراقي الحديث ـ صور حية لأحاسيس الشعب في اربعين سنة» وهو «رسالة قدمت الى الدائرة العربية في الجامعة الامريكية ببيروت للحصول على درجة ماجستير في الأدب حزيران ١٩٥٥» بإشراف الدكتور محمد يوسف نجم ، وقد حصل بها صاحبها على الماجستير وطبعها ببغداد ، مطبعة المعارف ١٩٥٦/٣/١٥ وماذا لو بلغنا في الرقي درجة تقرّبنا من ذوق الفنان وقد رفعنا اليه !

٥٠) سهيل إدريس ، الحلقة الثالثة من بحثه «القصة العراقية الحديثة» ـ مجلة الاداب ، بيروت السنة الاولى ، العدد الرابع ، نيسان ١٩٥٣ ص ٣٦ .

٥١) ينظر عن نزار سليم (وعن المجموعة ـ الفار) وغير ذلك مما سياتي كلام عليه . الدكتور جميل سعيد ـ نظرات في التيارات الادبية الحديثة في العراق . القاهرة الدكتور داود سلوم ـ الأدب المعاصر في العراق (١٩٣٨ ـ ١٩٦٠) ، بغداد مطبعة المعارف ١٩٦٢ .

٥٢) دكتور عمر محمد الطالب ـ القصة القصيرة الحديثة في العراق . الموصل ، جامعة الموصل ١٩٧٩ يمكن ان يكون البطل هو المؤلف نفسه في تصوره على الأقل .

٥٣) لم يرض عنها قاصان ناقدان معاصران هما عبد الملك نوري ـ الآداب (اعلاه) و غائب طعمة فرمان (اعلاه)

٥٤) سهيل إدريس ، الاداب (اعلاه) ص ٣٦

٥٤) المصدر نفسه .

٥٥) عبد القادر حسن امين ـ القصص في الأدب العراقي (اعلاه) ص ١٢٧ وينظر شجاع مسلم العاني ـ المراة في القصة العراقية . بغداد ، وزارة الاعلام ، دار الحرية للطباعة ١٩٧٢

٥٦) غائب طعمة فرمان ـ مجلة الثقافة (اعلاه)

٥٧) عبد الملك نوري ـ الأديب (اعلاه) ويستمر قائلاً «...وان يفهم معنى تضحيات الشعوب وحروبها ودمائها . ولماذا تجاهد هذه الشعوب في سبيل حياة اخرى ؟ وماهي هذه الحياة التي تريد ان تحققها الشعوب على هذه الارض؟ وعليه ان يترك سخريته من الحياة وان يجاهد في سبيل تغييرها . عند ذاك فقط يستطيع ان يؤدي رسالته في الحياة كفنان وكانسان معاً . وواضح ان الناقد ينظر الى الموضوع فقط . وهو ينطلق من الماركسية ، وماكان يعرف بنظريه الفن للحياة ، وهو يريد ان يلقي مفهومه على القاص القاء ولم يكن للكاتب من اسسه غير التحسس فقط برداءة الأوضاع ، وهو يحسها في نفسه ولنفسه اكثر مما يحسها في غيره ولغيره ثم ان شاغله هو الفن متاثراً بالتيارات الغربية الطليعية .

٥٨) سهيل إدريس ، الآداب (اعلاه) ص ٣٦

٥٩) عبد القادر حسن امين ـ القصص في الادب العراقي الحديث (اعلاه) ١٩٣٧ .

٦٠) عبد الملك نوري ـ الأديب (اعلاه) .

٦١) سهيل إدريس ، الأدب (اعلاه) ص٣٦

٦٢) عبد القادر امين ـ القصص (اعلاه) ص ١٣٦

٦٣) غائب طعمة فرمان ، مجلة الثقافة ، (اعلاه) ص ٢٣

٦٤) نقلها الاستاذ احمد حسن الزيات الى العربية تنظر في القسم الأول من كتابة مختارات من الادب الفرنسي «قصائد واقاصيص» واعيد نشرها مع

ماعيد في كتاب صدر بعنوان «في ضوء القمر» ـ كتاب الهلال .

٦٥) عبد الملك نوري ـ الأديب (أعلاه) ص ٥٩ ـ ٦٠ قال «...ولي صديق ذكرته مفاجآت نزار الختامية بأسلوب موباسان ، اما انا فلم اقرأ لهذا الكاتب العالمي سوى بعض الاقاصيص خرجت منها بخيبة امل شديدة (...) الدعاية الختامية في (عقب السيجارة) هي دعاية مؤلمة جداً ولكنها تجعلني أؤاخذ صديقي نزار على اعتماده على المفاجئات في ختام قصصه . ذلك ان المفاجات تشعر القارئ بابتعاد القصة عن الواقع وفي ذلك اقلال من شان القصة رغم ان الواقع مليء بالمفاجآت (...) واذكر أني لحظت هذا الابتعاد المقصود عن المفاجات في آثار بعض القصصيين العالميين امثال تشيكوف (...) ولذا فاني افضل ختام قصة «اشباح بلا ظلال» على ختام قصة «عقب سيجارة» ووقف عبد الاله احمد عند موباسانية القصة ٢/٤٥ ـ ٤٨ .

٦٦) غائب طعمة فرمان ، مجلة الثقافة (اعلاه) ٢٣ .

٦٧) سهيل ادريس ، الاداب (اعلاه) ٣٦

٦٨) عبد القادر حسن امين ـ القصص ١٣٧

٧٣) فتجد عفى عن ذنوبه (٣١) وتود فقأ عينه (٣٩) وببطا(٥٠) ومنخراه الذان (٥٤) ولتبرير كبرياءه (٥٧) وبهدؤ (٧٦)

وتجد ليس في الأمر هجوماً (٢٧) وانا لست سكرانا (٤٩)

وتجد سوف لن (١٨ ،٦٦) وبضعة دقائق (٢٨) واشغلت نفسي (٣٣) وذلك الكاس (٦٣) ان الذهب ليطغي على (٦٣) وشعره الكاتب (٧٥) ولم اجرا (٧٦)

وتجد الأنامل الرفيعة (٣٧) وصباغ فمها (٤٠) ولعبنا سوية (٧٦، ٧٩)

وربما مال الى ماهو أفصح من المعدل فينبو حينا مثل (اللاغب ص ٢٧) ويتسق حيناً (مثل لاتفتا ص٣٧) ومثل يطمئن الحاجة الى .

ويتجنب العامية جهده ولاباس في قوله القطة تبربر (ص ٥٢) وقد يستعمل كلمة غير دارجة في العراق ، متاثراً باقامته في الشام ـ وهي (الدوسيهات) ٣١ وقد يتاثر بالترجمة . فيقول كشبحين (٦٦) ولايحس الثقل خلال ذلك حيث يرد أحياناً كما في ككيس (٦٢)

وأكرر ان هذه في معدل ما يرد في القصص المعاصرة له ، وربما أقل من المعدل ويكفي الذي حققه من لغة اقل مايقال فيها انها لغة قصة ...

٧٤) ينظر شوكت الربيعي ـ نزار سليم الفنان ـ الوقف (اعلاه) وفيه ١٩٥٢ ـ تخرج في كلية الحقوق وكان قد دخل معهد الفنون الجميلة لثلاث سنوات مع الاستفادة من رسالة فؤاد التكرلي (اعلاه)

٧٥) يفهم من رسالة التكرلي (اعلاه) انه كان يشتغل كاتب طابعة (في وزارة الخارجية)

٧٦) نزار سليم ـ فيض ، المجموعة الثانية . طبع بمطبعة الجامعة . بغداد ١٩٥٢/٣/١٥ ، صورة الغلاف بريشة جواد سليم ، الثمن ١٠٠ فلس

الاهداء : الى ا . س .

ذكر شوكت الربيعي (اعلاه) صدور «فيض» عام ١٩٥١ وهو غير صحيح .

٧٧) عبد الملك نوري ـ مجلة الاديب (اعلاه) ص ٥٩ ـ وينظر بلند الحيدري ـ الأديب ، بيروت ، السنة ١١ ، الجزء ٦، اغطسطس ١٩٥٢ : فيض ، قصص لنزار سليم ص ٥٠ ـ ٥٢ . وينظر سهيل إدريس اعلاه ص ٣٦

٧٨) بلند الحيدري ، الاديب (اعلاه ، مباشرة)

٧٩) سهيل إدريس ، الأدب (اعلاه) ص ٣٧

٨٠) بلند الحيدري ـ مجلة الاديب ، اعلاه ، ٥٢ وقال: «قراها لي نزار قبل سنين عديدة» مما يؤيد انها كتبت في الاربعينيات وان في مجموعة فيض التي صدرت سنة ١٩٥٢ ماكتب أيام قصص «اشياء تافهة»

وقد اهملها سهيل إدريس اهمالاً تاماً ، ومثله فعل عبد القادر حسن امين ووقف عندها عبد الاله احمد ٢/١٣٨ ـ ١٤١

٨١) عبد القادر حسن امين ـ القصص (اعلاه) ص١٣٧

٨٢) بلند الحيدري ـ الاديب ، فيض (اعلاه)

٨٣) الدكتور صفاء خلوصي ـ الهاتف ، س ١١ ، ع ١١٩٤ ، ١١ تموز ١٩٥٢ ص٣

٨٤) نزيد هنا على الكتب التي عنيت بنزار سليم وذكرت اعلاه كتاب باسم عبد الحميد حمودي الوجه الثالث للمرآة الديوانية مطبعة الديوانية ١٩٧٣ ص ١٢٢ . د . نجم عبد الله كاظم ـ التجربة الروائية في العراق في نصف قرن بغداد ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار مديرية الشؤون الثقافية العامة الموسوعة الصغيرة (٢٦٣) سنة ١٩٨٦ ص ص ٨٨ ـ ٩٠

٨٥) مسرحية اللون المقتول ، نزار سليم ١٠٩ ص ص ، بغداد المطبعة الجامعة ، الثمن ١٠٠ فلس ـ ويعجب المرء لكثرة مافيها من خطا في اللغة وفي بسائطها خاصة .

وللمسرحية قيمة فنية في ريادتها موضوعاً لم يكن في المتناول ، فهي مسرحية فكرية كتب عنها فؤاد التكرلي ـ الأديب ، بيروت ، مارس ١٩٥٣ ج ٣ س ١٢

٨٦) يوسف العاني في كلمة على «اللون المقتول» في عدد الاقلام الخاص (اعلاه) ص١١٨ وتقرا الكلمة لتبين تميز مسرحية «اللون المقتول» في وقتها وسبقها للوقت .

ولم تصدر «اللون المقتول» بتاريخ ، ولكن النسخة المهداة الى يوسف العاني مؤرخة بـ٢٥/١٢/١٩٥٢ كما اخبرنا يوسف العاني نفسه . وعلى هذا لايقبل عام ١٩٥٣ ـ الذي قدمه شوكت الربيعي (اعلاه) لصدورها

٨٧) ينظر لخلاصة حياته بعد التخرج في الحقوق : شوكت الربيعي (اعلاه) وهو يبدأ مزاحلها بعام ١٩٥٢ ...

٨٨) كوركيس عواد ـ معجم المؤلفين العراقيين (١٨٠٠ ـ ١٩٦٩) ، المجلد الثالث ، بغداد ، مطبعة الارشاد ، ص ٣٩٤

٨٩) رغم كل شيء . نزار سليم . مجموعة قصص . مطبعة الغري

الحديثة في النجف ١٩٧١ - ١٧٧ ص - عدد النسخ المطبوعة ١٠٠٠

٩٠) كتب عنها باسم عبد الحميد حمودي - الوجه الثالث للمرآة الديوانية ، مطبعة الديوانية الحديثة ١٩٧٣ ص ص ١٢٢ - ١٣٠ ولم يخل المقال من اعجاب - عام «ومجموعة» رغم كل شيء تعطي تحدياً لما يكتبه الشباب في بساطتها وعمقها وابتعادها عن محاولة حرفية القصة وزركشتها بالبلاغة غير المجدية واعجاب خاص بترنيمة ابو الشلغم ...

٩١) اهداها الى صديقه يوسف العاني فاحتفظ بها مخطوطة ثم نشرها عام ١٩٨٣ في الملف الخاص الذي ضمنه العدد المزدوج (الرابع والخامس) لمجلة الاقلام (نيسان - مايس) ص ص ١٣٤ - ١٥٦

٩٢) ومما اصدره : الفن العراقي المعاصر (الكتاب الاول) ١٩٧٧ .

٩٣) هذه الاخبار بين عام ١٩٧٦ و ١٩٨٢ مقتبسة من شوكت الربيعي نزار سليم (اعلاه) الغلاف الخارجي

واطلع شوكت الربيعي على مخلفاته فاجملها (ص ٦) من كراسة نزار سليم (اعلاه) قال بقليل من التصرف - «..وعلى ذكر الترجمة فقد انجز (١) الصبي الحالم - ليوجن اونيل وهي مسرحية ذات فصل واحد ترجمها عام ١٩٧٨ ولم تطبع (٢) بحيرة الزيتون - قصص من تراث الشعوب بما يرويه وتصوير احداثها بنفسه وانجز منها مايتعلق بالقصص الصينية وهي مخطوطة وحسب (٣) الامير الصغير لكسوبري . كما انجز عملا رائعا تحت عنوان «عودة تموز» - وهو - يتالف من فصلين وخمسة مشاهد .

وهناك مخطوطة تحت اسم «الوعد المر» مؤرخ عام ١٩٧٩ ويشمل على قصص ويوميات وقصائد شعرية قرأ قسماً منها مع زميله الشاعر بلند الحيدري على حدائق جمعية التشكيليين العراقيين لمناسبة تكريم وزارة الثقافة والاعلام إياه عام ١٩٧٩ .

وعثرت على مخطوطات اخرى مهمة تندرج في اطار المسرحية والقصة والمذكرات والمقالة والملحمة - منها :

(١) مسرحية ذات ثلاثة فصول - مخطوطة

(٢) ظل الشرفة - قصة

(٣) اللون الصارخ - مجنون وابله - قصص قصيرة

(٤) قصة السور - او ملحمة كلكامش (بدا كتابتها يوم الاربعاء الموافق الثاني عشر آب ١٩٧٠ ، وهي «مسرحية رسم مشاهدها واشخاصها بالالوان

(٥) مقالات نقدية في الفن التشكيلي

(٦) مشروع كتاب عن الفن العربي الحديث

(٧) مشروع كتاب عن «فن الكاريكاتير» مهدى الى اخيه «سعاد»

ومخلفاته في النحت والرسم الزيتي والمائي والتخطيطات والفخار ورسوم الكاريكتور تتجاوز الالفين عدا التي لم احصها من المقتناة الى الاصدقاء داخل العراق وخارجه .

ولدى اطلاعي على قائمة تراثه هذه ورؤية مافيها من قصص ومسرحيات ومقالات ومذكرات وترجمات اقترحت على دار مديرية دار الشؤون الثقافية العامة العمل على نشرها لمناسبة مرور خمس سنوات على رحيله فوافقت الدار فراجعت اسرته وكانت مخابرات مع احد اولاده تركت في آخرها رقم تلفوني عنده - وانتهى الامر - مع الاسف - عند هذا الحد !

٩٤) قلما يرد كلام على الريادة الفنية ولا يجمع الثلاثة .

ومن ذلك كلام بلند الحيدري في مجلة «اهل النفط» (ايار ١٩٥٦)

وذكرهم ياسين النصير في مقدمته للكتاب الذي عمله مع فاضل ثامر - قصص عراقية معاصرة ، بغداد ، مطبعة دار السلام ١٩٧١ ، ص ٩ باسم الواقعية الحديثة التي تكشف عن فنية رائعة وعن مواقع جديدة للبطل ودرسهم باسم عبد الحميد حمودي - رحلة «ص ١١٣ - ١٢٧ بما سماه مدرسة التحليل النفسي (اعلاه)

٩٥) وصدر لسليم عبد القادر السامرائي - قصاصون من العراق (دراسة ومختارات) بغداد ، وزارة الاعلام ، دار الحرية للطباعة ١٣٩٧/١٩٧٧ - ٤٦٤ ص لم يرد فيه لنزار سليم إسم او نص مع وجود فؤاد التكرلي وعبد الملك نوري ومن هم قبلهما او بعدهما ، او دون نزار سليم بمراحل ، ولم يكن النسيان مقصوداً فيما احسب.

وتهيات للبحث فرصة ذهبية ما كان مفر فيها من الوقفة الخاصة المتانية في ريادة الثالوث ولكن الفرصة تبددت وضاع المكان المناسب لنزار سليم وبقي «الثنائي» (عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي) فقط كانت تلك الفرصة لدى اهتمام الدكتور محسن جاسم الموسوي بـ «نزعة الحداثة في القصة العراقية» فحصها لكتاب كامل - بغداد، المكتبة العالمية - المؤسسة العربية للدراسات، طبع دار آفاق عربية للصحافة والنشر ١٩٨٤ - ١٨٩

واذا ورد على لسان التكرلي - مرة - (الف باء - ٢٢ آب ١٩٧٣) مايبعد به نزار سليم عن ميتافيزيقيته الى واقعية الاخرين فان ذلك لاينفي الصلة ولاينفي كذلك - ان نزار سليم اقرب الى التكرلي في بعده الانساني

٩٦) ينظر يوسف الصائغ - الشعر الحر في العراق منذ نشاته حتى ١٩٥٨ ، بغداد ، مطبعة الاديب البغدادية ١٩٧٨ - التمهيد .

٩٧) باسم عبد الحميد حمودي (- في القصة العراقية «بغداد ١٩٦١) على سبيل المثال ورأينا الدكتور محسن الموسوي كذلك ، وسليم عبد القادر السامرائي ...واذا كان ياسين النصير (اعلاه) قد ذكره في المقدمة فانه لم يختر له في الكتيب الذي اختاره .

٩٨) ويذكر لباسم عبد الحميد حمودي ذكرى نزار سليم بعد مرور سنة على وفاته ، لقد كان رئيس تحرير مجلة الاقلام ورأى المناسب ان يخصص له «هذا الملف الذي حرره اصدقاؤه في ذكراه السنوية الاولى تعبيراً عن وفاء وإسهاما في كشف مغاليق مبدع» ص ص ١١١ - ١٥٦ . ومن موادها - غير ماذكرنا ونذكر - مقالة عبد الرزاق المطلبي - نزار سليم والقصة القصيرة الخمسينية .

٩٩) شوكت الربيعي - نزار ص ٦ ولماجد السامرائي في (الاقلام) الخاص (اعلاه) فقال : نزار سليم تعددية إبداعية وعالم واحد

١٠٠) بدلالة - جبرا ، الرحلة الثانية (اعلاه) ١٨٩ - ١٩٠ ، ٢٠٠

شعر

زمن الغرابين

كمال عبد الله الحديثي

ساؤجل بعض الاشياء
إني ساوجل بعض الاشياء
ساغيّبُ من دفتر ذاكرتي
بعض الاسماء
كلَّ الاسماء
اللهم سوى ما كُتبتْ بدمانا
ساغيّبُ من دفتر ذاكرتي
كلَّ الاسماء
إلا ماكُتِبتْ في وهج الشهقات
وما احتَفَرتْ درباً للشمس
وراء محاجرنا
هذا زمَن الغَرابينَ
زمانُ فحيح القَوالين
زمان ثعابينَ
اذا لسعتْ
قَتَلَتْ
واذا نَفَثتْ
قتلتْ

وإذا انسابتْ
تناءَ عنكَ
فرُحْتَ
تسالمها
قتلتْ
هذا العصر الموبوء
يعلمني
ان أحرَزَ ابوابي
انْ اوصدَ ابواب النهرْ
ابواب الشريانِ
وابواب القلق المتشكل في لحظة هَمْ
خوف الدنس الآتي
من أمواهٍ
تسكنها اوبئة العصرْ
ودماءٍ
تصنعها آنيةُ المصبوغين
بالوانِ العصرْ
لابدّ اؤجل بعض الاشياء

لن افتح في صدري نافذةً
للقوّالينَ
وريح الغرباء
هذا العصر الموبوء
يعلمني
انّ لصوص الليل
غدوا في ذاكرة الامس
وفي بعض مقاهٍ
تجترُّ اغاني المنسيين
لصوصُ اليوم
يعيشون بداخلنا
لصوص اليوم
يقيمون الأعراس
بثوب محابرنا
ويَزينون جباهاً صدئتْ
بنياشين الكلمات
وما جفّتْ بَعْدُ
بهن دفاترنا

هذا العصر الملعون
يعلمني
انّ لصوص اليوم
جهاراً ياتونَ
نهارا
يندسّون وراء الجلد
ويجثون
بحّبات خوافقنا
فيصدّون الانفاس
لصوصُ اليوم
يجيدون العزف على كل الآلاتِ
يبيعون ويشرون بضائع شتى
من قلم الحبر
إلى آخرِ اصناف «الموبيلات»
يجيدون
خداع البائع والشاري
فالحشد ضحايا
كلّ الحشد ضحايا
إلا العَرابين
إلا نفراً من تجار الزيف
لصوص العصر الموبوء
يبيعون فيربُون
يبيعون هواجسنا
في هرج المهووسينَ
يبيعون حقائب للاطفال
مزركشةً

للاطفال حقائب
من شتى الألوان
رقيقاً ملمسُها
فإذا فَتحتها أيدي الاطفال
أندلقتْ
اكفاناً للاموات
وريحاً عاتيةً
وبضائعَ شتى
تتلقفُها سوق المهووسين
بكل غريب اجوفْ
في هَرَج المهووسين
بكل غريب اهوجْ
تعلو الصيحاتُ
وتنبحُ الأصوات
فينفضُ الحشدُ
صفراً ايديهم
إلا قرقعةً في الراس
ونضحَ أسى
يشتدُّ
فيختنق المغبون
وقد بيعَ
تقاسَمهُ
زيف التجار
لصوص العصر الموبوء
وحذلقةُ العَرابين

١٩٨٨/١٢/١٤

أوراق في ذاكرة الاسر

د . محسن الموسوي

ليست اخيلة ورؤى ، بـل مجـمـوعـة فـريـدة من التجارب ، غنية بالموقف الشجاع والجراة النبيلة والمبادرة المخلصة والتضحية من اجل الوطن ، هذا مايمكن ان توصف بـه هـذه القصص . فهي تبني على مـايـرويـه المقـاتلون العـراقيون العـائدون من الاسر عن تضحيـاتهم وسعيهم للخلاص من عذاب الاسر على ايدي جلاوزة النظام الايراني . ورغم ان هذه التجارب تعود لمجموعة اولى ، الا انها تفيض بمشاعر ولوعات وعذابات وتضحيات تجعلها وثيقة انسانية ليست اعتيادية ، فيها يتاكد معنى حب الوطن ، والتضحية من اجل العراق ، وفيها تتكشف جريمة العدو عندما تصبح عدته الفكرية سلاحاً رخيصاً لتدمـير الانسان والبـطش به اعزل . وبقدر ماتكشف هذه التجارب عن مغزى ان تشرق احاسيس المواطنة في الذهن لتضيء الدرب وتنير العواطف ، جادة لبلوغ الوطن من جديد ، بعد ان ارتقاه القلب والذاكرة طيلة ايام الاسر ، فانها تزيح الستار عن الوجوه الكالحـة لاولئك الماكرين ، المشعوذين الذين ينشدون الدمار والموت والقهر ، لتسقط من على وجوههم مسوح الرهبنة ويظهروا جـلاوزة يبتغون تشـويه الحيـاة واذلال الانسان واهـانة مشاعره وتطلعاته .

وعندما شرعنا بهذه الاوراق ، كان العمل ينقسم بين مادة خام يتابعها وينتقيها ويصقلها ويعدها الاستاذ قيصر الحديثي ، بينما اقوم من جانبي بتكـوينها فنيـاً ، قصصاً تشغل مكانتها الفنية وتكتسب استحقـاقها الأدبي بـين النتاج القصصي العربي المتميـز ، وهي لهذا ليست مجـرد وثائق ومعلومات، بـل هي اولاً مجموعـات من الاقاصيص الفنية ـ الادبية تحفل بمايستاثر باهتمام المخيلة ، مفيدة من المادة الخام للتجارب الفعلية للمقاتلين العراقيين الواقعين في الاسر ، محيلة هذه الى كتابات ابداعية تستنفد ـ او تطمح لذلك ـ الشحنة الاخرى التي لايمسها المقاتل ، فتغيب عنه ، او تقبع في ذاكرته ، امراً يشعره ويحس به دون ان يتمكن من مزجه بالتفاصيل المنظورة او المتلاحقة التي تيسرت في ذهنه شريطاً عانى منها جسده او عواطفه او عقله في سياق تاريخي قريب الى الذاكرة ، امـا المخيلة فانهـا تسعى لاصطيـاد ما لايدخل في هذا السياق ، ومتابعة مايحتمل ان يسود شعوراً او يلوذ عن النـظرة والذاكرة قـابعاً في ذات الأسـير ؛ هنا تصبح التجربة حياة كلية ، شان القصة ذاتها ، متوزعة بين تطلعات وحالات وشجون ومشكلات وتداعيات وتضحيات وانتصارات ومواجهات ، كلها تحفل بحب طافح للوطن ..

التخطيطات للفنان علي الجابري

الانعتاق



كنت قد تسلمت رسالته ، وبكيت كثيراً ، اذا قلت اني بكيت كما تبكي النسوة عند فقدان ازواجهن ، فلني اكون مقصرة بحق نفسي ، فليس بكاءاً ، عادياً ذلك الذي ادمى عيني هذه الايام ، ولم تكن دموعي مجرد انكسارات القلب على الحدود ، فانا ابكي لسبب آخر ، وبكائي يختلف عن غيره ، حدةً وحرارة والماً . قال انه قرا رسالتي ، وها اني اتصوره ممسكاً بها بيدين مرتجفتين ، يلوذ بنفسه عن الآخرين ، امثاله الذين استدرجوا ايضاً ليكونوا جبناء ، يمنون انفسهم بالحياة الرخيصة المبتذلة بين افواج الحرس المعتوه ، ها هو يصفهم في هذه الرسالة الاخيرة القادمة منه ، بأنهم «اوباش» ، «مجرمون عاديون» و «سليطو اللسان» ، يعتبرونها منّة منهم لن يحيا ، يقول اية حياة ، انها اتعس من الموت بكثير ، بل انها الحياة داخل الجحيم .

كان يقرا كثيراً ، ويتصيد الكلمات الدقيقة ، كما كنت شانه . ولهذا اتخيله يقرأ رسالتي ، لائذا في ركن ما ، بعيداً عنهم ، عارفاً اني لن أكتب شيئاً تافهاً او اعتيادياً . عواطفي له محددة وواضحة وصريحة ، اشتاق له ذلك الزوج الذي عرفته ، يقبل الحمام ويناجي العصافير لانها تحمل ريح وطني ورائحته . وارفضه عندما يشتري الحياة بالمذلة والهوان . وها هو يشتريها . سمعته ، كما سمعته امي ، يتحدث عبر المذياع المعادي. وتنبعث منه كلمات استحي منها ، كنت اود أن ادفن وجهي وامي تلاحقني هي الأخرى بنظراتها ، هل يعقل أن يتدنى نزار الى هذا الابتذال والصفاقة و ... لااستطيع ان اكمل ، فهذه المفردة امقتها . كانت كلمات السياب ترن في اذني :

إني لأعجب كيف يمكن ان يخون الخائنون
أيخون إنسان بلاده ؟
«ان خان معنى ان يكون فكيف يمكن ان يكون ؟
الشمس اجمل في بلادي من سواها ، والظلام
ـ حتى الظلام ـ هناك اجمل
فهو يحتضن العراق»

تخون من اجل حياة مهانة بين الهمج ؟ لم اعد استحي حسب ، وجدت نفسي اثور ، نعم ، اثور ، واراهن على رده عن غيه ، كيف يمكن ان يخون الخائنون ، كل شيء الا الخيانة ، فانا لا اطيق المفردة ، تصور انك تتنكر لنفسك واهلك ، لوطنك وعاداتك ، اذن لمن تعيش ؟ ولأي سبب ؟ هل لتاكل وتشرب وتعد الايام التي توصلك الى القبر ؟ انت تجامل الان مجموعة من الاراذل والتافهين يشتمون وطنك واهلك ، يشتمونك أنت يومياً عشرات المرات ، ويتنقلون همساً وجهراً كم انت مخزون تفاهة عادية لكي تبتذل ذاتك بهذه الصورة فتقبل ان تكون بينهم ، مجموعة من الرعناء البائسين الذين لايعرفون غير القتل وكلمات غريبة على السنتهم

يلو كونها كما لاكها اسلافهم ، يجملون معناها ، ويتناقلونها بهستيريا بينهم ملنحين اياها نزوعهم المريض وعدوانيتهم الشريرة . هل بصقوا في وجهك ؟ كم مرة ، وانت راض ، لانك رخيص بينهم : فما هو ارخص ممن يبيع نفسه وضميره ، من هو ارخص ممن باع اهله ؟ تصور نفسك في محلتك او قريتك او نويك واعلنت انك لا اهل لك ، ولا ذات لك : من يود النظر اليك ؟ لنترك هذا الموضوع ، اذن ، ولنتصور انك اردتني ان اعود اليك زوجة ، هل تعتقد اني ابيع نفسي لمن باع نفسه للاعداء ؟ كنت خجلة وانا اسمع صوتك ، ذابلاً رخيصاً ، وامي تنظر اليّ شامتة ، هكذا تصورتها ، رغم ان رقة قلبها تدفعها الان الى الاشفاق علي ؛ فهل هذا هو الذي حاولتِ مقاطعة اهلك من اجله ؟ نزار او الموت : لو تعرفين انه يخون هل تشترين شخصه بفلس واحد ؟ اني لأعجب كيف يمكن ان يخون الخائنون!! نزار او الموت ، هكذا قلت لها في حينه وانت تخطبني ، وابي يعارض . شاب من عائلة اعتيادية وبسيطة ، ومؤهلاته لاتعدو كونه خريجاً حديثاً من الجامعات العراقية ، وانت يالمياء تمتلكين عشرات المواصفات التي تكسبك احسن المتقدمين للزواج . التريث مناسب وستكون النتيجة مثمرة وتوكلي على الله . وانا لا اقوى على مواجهة والدي ، فاطرق ساكتة ، لاتخاصم مع امي عند خروجه من الدار : نزار او الموت . ونزار خائن! نزار او الموت ، هكذا كنت اجابهها يومياً ، وهي تذرف الدمع ، لمياء ابوك يعارض وتستمر هذه المشاحنة لاشهر ، وانا ارهق اعصابي واغيظ عائلتي ، وادمي ابي ، الذي اضطر ان يقول ، لاحول ولاقوة الا بالله ، والله المستعان . ولم يستبشر بما جرى .

وها انا اتسلم مكافاتي على هذه التضحية عبر مذياع العدو ، انهيارات اخلاقية ذليلة ، وتريدني ان اكتب لك خطاباً ابث فيه لوعتي وشجوني لفراقكم ؟ استحي من نفسي ، واستحي من جسدي هذا الذي لمسته انت ولثمته ، هل اقول استحي ؟ لا ، لا أحد يستحي من الآخر ، فانا لا اطيقه ، ترى هل بمستطاعي ان اتحمل جسداً ضاع رهانه ؟ فانا خسرت الرهان عليك مع أهلي ومع نفسي ومع جسدي ، واكاد اصبح خرقة بالية لولا بقية من أرادة استجمعها لاقذفها في وجهك صارخة قوية : ان لابديل للوطن .

وعندما ابكي الان فلانني اتصوره ، يلوذ بنفسه بعيداً عنهم ، محاولاً تحرير نفسه من نفسه ، تحريرها من ضعفه وهوانه وخسة الخيانة التي دبت فيه . يلوذ في زاوية ، ينظر اليهم شزراً ، وعيناه تتابعان الكلمات ، ناراً تتوهج في قلبي ، هكذا يكتب ، وذهني يضج ، واسترجع ذاتي كاملة ، انا الذي ساقوني الى العذاب لايام ، هل يمكن ان انحدر فعلاً الى هذا الهوان ؟ جاءتني الرسالة في غفلة عنهم ، لم يقراها احد ، كما يبدو، واحدة من الحسنات التى تذكر للصليب الاحمر ، والا كيف يتاح لي ان أحرر نفسي من الادران التي علقت بها ؟ لا استطيع ان اتصور الانحدار ، صدقيني ، هل نسيت ماكنت انا عليه ؟ هل نسيت ذلك الفيض اللجوج والطري ايضاً من العواطف التي اكنها لك ولأهلي ولوطني ؟ كيف اذن يمكن ان اقبل بهذا الهوان ؟ عندما اريد ان انظر الى مايجري ، انا محاط بهذه الجرذان الادمية ، التعيسة المريضة المتكالبة اللحوحة الشرسة القبيحة العدوة ، استغرب ذاتي ، واظن ان غيري هو الذي انساق الى ما انا عليه الان . في الحرب لم اكن اعتيادياً . هذه كلماتك ، فانا ارفض بعض الاجازات ، وكنت في عدد من المرات باسلاً ، اعترف لي ضباطي بذلك . الان تشخص امامي تلك اللقطة ، عندما داهمني في الموضع سبعة من جنود العدو ، مازلت اتذكر اشكالهم ، فانها مستنسخة عن هؤلاء الذين يحيطون بي الان ، يتقاذفون السباب والشتائم ، واللعنات والكلمات المبتورة ، مدمدمين مزمجرين ، وانا امقت لحظتي التعيسة هذه . كانوا سبعة . احدهم اعتقد جازماً انه سيذبحني ، ويبدو انه وعد اصحابه بذلك ، كانوا ينظرون بترقب لحظة السلخ هذه ، فها هو جزار مدرب على استخدام السكين ، وهم ينتظرون منه انجازاً مختلفاً ، وانا احمل وطني في قلبي ، يتفجر في دمي ، يغلي دماً حاراً لاهثاً ، لايسمح لنفسه بالاندلاق مستسلماً ، رفسته في بطنه ، بقوة احار في وصفها ، لا ادري كيف اتتني ، اذ رايته يرتطم بجدار الموضع وثمة صخرة يندك بها راسه المرتطم ، وانا اندفع نحو صحبه بأخمص بندقيتي ادك راس احدهم ، واضرب الاخر على رقبته ، تحت راسه ، وارى اربعة يفرون ، الا حقهم ببندقيتي وكاني في منازلة صغيرة ، لاستعيد كلمات آمري بعد لحظات ، ايكم والاكتفاء بالحماسة والحمية . واتخذت وضعاً لازماً ، سددت بموجبه بندقيتي اليهم مقتنصاً اياهم واحداً بعد الاخر . انتِ قلت انه ليس عملاً اعتيادياً . ولو اردت ان استعيد مافعلته ضمن العمليات العسكرية وبرفقة سريتي ، لكان كثيراً .

لكني اذكرك بهذه اللحظة ، لانك احببتها ، كنت تطلبين مني وصفها ثانية وثالثة . لكني وقعت في الاسر . ولم يكن هذا ذنبي ، ولو عرفت بما يجري لما رضخت للأسر . هل تنسين اني اكره الذل ؟ هل تناسيت وصفك لي ، طائر تكره الاقفاص؟ وانا اعيش حياة اقفاص الاسر . لكنهم فاجاوني في موضعي، كانت لحاهم مضطربة شعثاء ووجوههم منفرة، ووجدت نفسي مطوقاً دون ان اتسلم اية اشارة الى مايجري ، ولم يكن امامي حتى خيار الانتحار ، واخذوني معهم ، يركلونني باقدامهم ويبصقون في وجهي ، ويحيطونني بالشتائم . فقدت الوعي لأيام . وعانيت من الحمى لاسابيع ، واستمع دون وعي لتمتمات وهمهمات كانها قادمة من الجحيم . ووجوه كالحة واسنان سود متآكلة تثرثر فوق راسي ، وتنظر في عيني تريد مني التاييد والموافقة ، ويصعب ان استعيد مايجري . ثمة ركلات تنزل على راسي ، ومعدتي ميدان تجريب لانواع الضربات ، اشعر عند اليقظة بالام مبرحة في انحاء جسمي ، وجلدي يلتهب هنا وهناك ، وانوار شديدة تحيل رؤيتي جحيماً ، وانا ابصر حيطان الاسمنت الكالحة . وافقد وعيي. لا ادري كم بقيت في مثل هذه الحالات ، اذ اكاد ارى حياتي في الأسر سلسلة من فقدان الذاكرة وانهيار الوعي . وبلغت حالة عجيبة من اللامبالاة ، حالة من الحياد التام ازاء الاشياء والظروف ، فانا لست مخيراً ، والموت بعيد ، وهؤلاء يثرثرون فوق راسي ، واتمنى تلاشي الوعي ، اتمناه واتوسل الى الله ان يفقدني هذا الوعي ، وأن يموت ذهني . واراهم عند اليقظة عند راسي وحولي ، اشكال عجيبة ، وانوف معوجة واسنان مبتورة ومتآكلة وسود ، وانا بودي ان اموت ، فثمة طريق خلاص ارتضيه الان . ولو سألتني عن

الايام لما عرفت عنها شيئاً ، اية اسابيع واية ايام ..؟ كنت بلا ذاكرة فعلية ، والتقاطاتي الواعية هي مجموعة صور لأناس يثرثرون فوق راسي ، باشكال غريبة فجة وكلمات مبتورة تائهة وتمتمات كانت تثير ضحكي كلما قلدها رفاقي من الاطفال عندما نبصر السحرة والمشعوذين في الشوارع، لكني كنت اتهدم . والاكيف يمكن ان يخون الخائنون ؟ انا اسالك السؤال نفسه . كيف يمكن ان يخون الخائنون ، وانا الان محل ثقة هذه الوجوه الكالحة ، طلبوا مني ان اقرا ورقة رخيصة ، لم اتبين مابها وانابين الوعي وعدمه . قراتها ، ويبدو انها ذاتها التي بلغت اسماعك . وانا خجل من نفسي ، وانا الان اضطرب ، ودمائي تفور، دمائي تغلي ، وآمري ينصح بالهدوء والتريث ، .. عدم الاكتفاء بالحماسة والحمية ... الدقة والعمل الذكي ، لكنه كان ينصحني بالدقة والذكاء عندما كنت انازل اعداء وطني ، لاتخسر طلقة في فراغ ، هكذا يقول ، وانا الان انازل نفسي لاعتقها من الذل . نفسي التي ارتضت ان تكون بعضاً من هؤلاء ، ذليلة امامهم ، لقد انتقمت منهم وكانوا سبعة ، كان دمي يفور ، وبدات بالجزار ، اركله ركلة تدفعه الى الحائط ، وراسه يندك بصخرة ناتئة ، انا نفسي احتاج الى مثل هذه الركلة . لولا اني امتلك السكين ، خباتها عنهم ، انها ذلك النصل الحاد المعوج من الامام ، مثلوماً عند المقدمة ، شائع بينهم .. السكين في يدي ، كسكين ذلك الجزار ، وانا ابتغي الانعتاق من الهوان الذي وجدت قلبي فيه ، السكين في يدي .. اغرسها في قلب زاغ عني في غفلة مني ، في غفلة منه ، في غفلة منك . آه ، هذه هي ورقتي كلّفت بها من كلفت ، بشكل ما ، مطمئن الى وصولها .. مطمئن الى وصولها ، ووعدوني بذلك . وانا اسمع نبضاً خافتاً ، والمس فوق اصابعي دماً حاراً كان يلهث ليستعيد نفسه ، حبيباً .. حبيباً لك .. ولامي ... ولوطني .. دماً زاغ عني ، وعاد اليّ ، عمدته بهذا اللقاء بعدما

اعتقته مما قاده الى المذله .. ارى صورتك الان .. واسمع صوتك ، يختلط بهذا الوجيب ، خافتاً ورطيباً .. هامساً وشجياً وانا استودعه عندك امثلة بعد هذا الوداع. انا ابكي ، لاني استعدته ، ولانه انعتق من عبودية الهوان .

انا ابكي وبكائي يختلف عن غيره .
ليست انكسارات على الخدود .
بل هو ترتيل الحب على السنة المحبين عند الصحوة الطاهرة .

اقراط شاهناز

فتحت عيني على وجهها ، قمراً ، هكذا تراءى لي : وانا ارتاب في عيني ، انا الذي لم يعرف هذه الأيام غير صنوف التعذيب ، ارى امامي القمر . اذن ثمة مشكلة في عيني . فركتهما بهدوء ، وذراعي اليمنى توجعني ، لكنها اوصلت كفي الى عيني ، وفركتهما ثانية .. وحتى ثالثة . الان بمقدورك ان تفتحهما بهدوء وبلا مبالاة ، احسن ، اللامبالاة تمنع الصدمة ، هكذا اعظ نفسي ، والموعظة نافعة على اية حال . افتح .. قمراً .. اراها قمراً امامي ، عينين واسعتين تغلب عليهما الصفرة ، في وجه مدور حنطي يميل الى البياض ، محاط بمنديل ابيض يلتقي بجلباب ابيض . دعني اتامل اولاً ، نعم ، ممرضة او طبيبة تقف بجانبي وانا على سرير المرض ، في مستشفى ، والمستشفى .. دعني اتريث قليلاً ، اسمع اصواتاً عجولة متناطحة حادة وشرسة ، اذن مازلت بينهم . لكني لا ارى احداً منهم قريباً من هذا السرير الاّ القمر .. والقمر يبتسم . هل ازغرد ؟ لابد من رد فعل ما ؟ لا .. تريث فقد قادتك ردود افعالك الى مصادمات كثيرة مع هؤلاء ، كادوا يخلعون قدميك قبل ايام . هل نسيت عندما شد احدهم قدميك الى عجلة دواره ، ربك انقذك في تلك اللحظة عندما استدعي ذلك المعتوه من قبل آمريه فجاة . خدمتك الصدفة ، كان بشعره القذر وعينيه الحادتين وانفه المدبب كالمنقار يصرخ انه سيعاقبك ، قال انه قاتلك لامحالة ، ولكن بطريقته الخاصة . قرر تقطيعك ارباً بوسائل حديثة آلية ، كان يصرخ لنفسه ، ويضحك ، وانت تعرف مايبتغيه ، والقيد في اليدين والقدمين يعيق حركتك . خدمتك الصدفة . كان يصرخ انه قاتلك لا محالة ، فانت لم تثار لرفاقك من مجموعته عندما القيت عليهم آخر رمانة يدوية بحوزتك حسب ، بل زرعت فيهم الرعب قبل ذلك .. لو نقتل ذلك القناص العراقي هكذا نقل اليك حازم عبر التنصت ، وارادوك حياً . وتقصدك هذا ، وقرر ان يشفي غله منك . اعلن ذلك لصحبه ، وهم يطيعونه ، فهو يشغل مكانة بينهم ، كما يبدو . والان تفتح عينيك وترى القمر .. هل ابتسم ؟ احذر ، فقد تستدرجك هي الأخرى ، وانت لاتدري كيف جيء بك الى هذا المستشفى .

اذن استطيع ان اتكلم .. لا .. الافضل ان تنتظر.. لكنها تبتسم ، تصور القمر مبتسماً . عدت الى طباعك الضعيفة ، لا .. لو كانت تكرهني لما ابتسمت ، اعني ، لو كانت شان شاهبور ، قاتلي كما يصف نفسه ، لما انتظرت عند راسي . هل اتوكل على الله ؟ اعرف بعض المفردات ، ولعلها تعرف العربية ايضاً : مااسمك ؟ اجالت نظرها بهدوء ، وهمست ، مبتسمة ايضاً . شاهناز . اذن انت شاهناز . هذا تعليق سخيف ، ادرك انه سخيف ، لكني انسى اني الان غير ما انا عليه في اجوائي بين اهلي ، عندما كنت ادعي المرح والمجاملة . قالت : جئتنا باعجوبة . اذن ثمة سر لاادركه ، فكل مااعرفه اني كنت في عهدة ذلك المجرم شاهبور ، واستدعاه مسؤوله في تلك اللحظة ، ثم فقدت الوعي ، او توخياً للدقة ، مات عندي الحس باي شيء ، وانطفا ضوئي .



نجوت ياعجوبة اذن . شاهناز ، هل لي ان اثق بك ؟ اتغابى في بعض الاحيان ، واجد التسلية في هذا الامر ، والاّ كيف اقضي هذا الزمن الذي اختنقت في داخله ، انا الصائد والمطارد والقناص ؟ حددوا من تريدون وانا اصطاده من بين العشرات . حامد ، عليك بقائدهم ، كان يحيط نفسه بالعناية ، وهم لايتخلون عنه ، الا انني مضيت متسللاً ، زحفاً ، سريعاً ، ووضعت جسدي في مفترق بين الكثبان ، وانتظرت ان يطل راسه من بين اكتافهم منفرداً ، واطلقت .. كان يسقط ، وهم لايعرفون مايجري . كانت تلك الايام مواجهات ساخنة ، نكاد نقترب فيها من بعضنا لنتقاتل بالايادي ، وانا ارى نفسي منذوراً لاصطياد العشرات منهم . القناص الذي لا يقنص ، هكذا يتندر زملائي المتعلمون ، اما الاخرون فهم يرون في «اخو فاطمة» الذي لايلين . قناص او اخو فاطمة ، لايهم ، لكني كنت انتقي طريدتي من بين العشرات ، ابعث الرعب في صفوفهم ، اصطاد الراس الذي يتزعزع البنيان حواليه عندما يسقط . ولا عجب ان ياتوني بعشرات من قناصيهم ، لمتابعة حركاتي في تلك الايام المزدحمة . آه ، حازم كم بودي ان آراك الان ، كان يجري التصنت بهدوء عند موضع قريب ، ويزودني بالتفاصيل . وشكلنا نحن الاثنين فريقاً لا يبارى ، عليك الاخبار وعليّ حسن التدبير ، وآمري قيس يرضى بمانفعل . كانت مساحتي معلومة ، وطلب التحويل من مكان الى اخر ليس صحيحاً ، والمواجهات محتدمة ، والدماء ساخنة ، وانا اعرف ما اريد ، وقررت ان امارس هوايتي كاملة، واطلق العنان لطاقاتي .. ولم يكن صيدي عادياً .. كلما شعرت بالحركة تدب بين صفوفهم ، اعرف ان شخصية ما لها اعتبارها تحل بينهم وياتيني حازم بالاخبار مؤيداً ، وانتشي عند ذلك ، ادعك صدري ، واشعران رصاصي لن يذهب هباءً .. وحالما تتضح لدي الصورة ، ويزودني حازم بما اريد ، ويتحدد المكان والموقع ، واحمل ناظوري الصغير معي ، نترافق انا وبندقيتي العتيدة بناظورها ايضاً ، فانا صاحب عادات عجيبة ، لا اتخلى عنها ، ولا ابتغي النصح فيها . فناظوري الصغير رافقني عندما كنت امتلك بندقية اعتيادية ، ولاحق لي بالتفريط به ، انه فال خير .. وهل تترك فال الخير خلفك ؟

انجينك باعجوبة . قال القمر ، مبتسماً ، وانا ارى السماء تضحك ، هذا مستحيل ، فانا رايت الغربان تكاد تنهشني ، والكلاب المسعورة تبحث عني . اذن ، ما الذي تغير في هذا الكون بين ليلة وضحاها ؟ وجدتك سيارة اسعاف مارة قرب معسكر (س) متروكاً بين الموت والحياة ، وجرح في راسك ينزدماً ، وانت ملقى قرب البوابة ، بين الحياة والموت عند غرفة لتوليد الكهرباء . اذن ضربني احدهم ضربة قاتلة بعد ان استدعي شاهبور ، وافترضوني ميتاً . والقمر يبتسم ، وانا موجود هنا في هذه المستشفى بقدرة قادر . سبحانك يارب .

وانت ، الاتخافين ؟ اخاف ، نعم ، ولكني امقتهم ايضاً . لاتطمئن بسرعة ، وتماسك قليلاً . تذكر الخدعة التي عرضت اليها . قال شاهبور بامكانك ان تركض كيلو متراً . فقط ، اركض فقط ، ومن حقك بعدها تدبير أمرك حتى لو وصلت حدود العراق . كانت الكلمة هذه قلبي ، يفيض ويعطيني نفساً حاراً ، بهجةً ولوعةً ، حدود العراق ، ابلغ وطني مجدداً ولم افكر ، عاطفتي اقوى مني ، «والعراق» ترن في اذني وتملأ لي صدري »، وانا انتشي ، واركض ، طلقة تتفادى العثرات ، لها جادتها

وسبيلها . وانا في قلب ، ينبض في داخلي اسمه وطني ، وامي تلوح في جوهرة يتخاطفها السراق واللصوص والغزاة ، يريدونها ، كيف في ان اكون جماداً ، وانا اسمع الصهيل في اذني ، وطني ، يرن طروباً قوياً كبيراً ، وامي تزغرد في ان انتصر . كنت منفعلاً ، طلقة لا مرد لها .

ووجدت شاهبور بانتظاري من الجانب الاخر . كان يركب دراجته البخارية ، اذن فانت تريد العودة الى العراق ؟ كان كريهاً ، وجهه الدبق يتوزعه الشعر الملفوف وراسه معصوب بخرقة قماش حمراء ، وانا امقت حتى النظر اليه . اذن صبوا فوق وجهه هذا الزيت . التهب وجهي ، انظر لي ، لماذا لاتنظر . كان الحقير يريد ان يبلغ الزيت الحار عيني ويطفيء بصري .

اذا كنت تريد العراق ، فكن جريئاً وانظر ! لماذا لاتنظر ، هل تخاف مني ؟ كان يقهقه ، اتصوره كلباً اجرباً . وانا اغمض عيني . اذن صبوا الماء على جسده اولاً . وصبوه علي ، ساخناً يحرقني ، ويسوطني الماً . الان الزيت. سائل يغلي فوق جلدي ، وانا منقوع في الجحيم . واتقلب في التراب، لو ينطفيء الجمر في جلدي، لو تنطفيء النار ، اي الم ... اف .. الصراخ لايفيدني ، فانا اشتعل ، وشماتة شاهبور اقوى من هذا الحريق الذي يشب في جلدي . القناص يصرخ .. الصراخ لن يفيد ، وعليّ ان اعضّ على المي باسناني ، ابتلعه، اخنقه ، اخرسه .. القناص اخو فاطمة يشمت به شاهبور . لا، معاذ الله . كنت اخرس الالم ، اتدحرج ، ادفن جسدي في التراب ، كتلة صامتة خرساء .. لانامة ولاصوت .. عندها سمعته يقول لصحبه لايفيدنا غير تلطيعه ارباً . واستبشروا ، حمقى ومجانين ، استبشروا ، تضاحكوا ، اسمعهم تافهين ، لايعرفون معنى الحرب ، ولاتقاليدها . انا اخو فاطمة ، وجسدي يشتعل ، واسناني تصك على نفسها ، تخرس ذلك الاشتعال . نجوت باعجوبة . هكذا ينطق القمر . جلدك يتهرأ ، واعصابك تنز ، ولو تاخرنا قليلاً لانهارت وتقطعت جراء حماة الزيت الذي ياكل في جسدك . الاتخافين منهم ياشاهناز ؟ طبعاً ، اخاف لكني امقتهم ، وابتسمت لي . قمراً ، انا اخو فاطمة ، وتحولت كراهيتي لهم حباً لها ، فهي تخوض معركتها ضدهم ايضاً ، ولا ادري اي سر ينطوي عليه قلبها . واسمع اصواتهم ، مثرثرة متخاصمة كانها تنطلق من افواه درداء ، ثم تغيب . قالت ، ياتون الى ادارة المستشفى ويغادرون . نحن ننصحهم بالبقاء في الحراسة الخارجية ، ليتمكن الاطباء من انجاز الاعمال بسرعة . هذا عذرنا الوحيد . ننجز بسرعة عندما نكون لوحدنا . القمر يتكلم هامساً ، هادئاً ، يخلط المفردات ، ويلوكها ، وانا استجمع الاشتات من هنا وهناك اصوغها لنفسي ، جملاً مهموسة ومعقولة ، فالقمر ليس ادرد شانهم . القمر جميل ، وكلامه عذب . والخلاص ياشاهناز . كلنا نبحث عنه . وخلاصي انا ؟ خلاصك كخلاصنا يا ...؟ اجبتها : حامد . حامد، هكذا نطقته ، ولم اصحح ، ولماذا اصحح ، فهذه اللحظات تستعيد لي بعضاً من ذاتي . ولكني صاحب قضية يا شاهناز ؟ ونحن اصحاب قضية ياحامد . اعني انني قناص ؟ اصطادهم ياشاهناز . هزت راسها موافقة على ماأقول . دوري مختلف ، ولابد منه الان . القمر يطل فوق وجهي ، يقترب مني ، ماذا افعل لو قبلتني ؟ ارتبكت ، وجسدي يصعب عليه الانتفاض . الوجه يقترب ، وعطر ينفذ في انفي ، وتعبق به روحي ، وارى نفسي كياناً اثيرياً اطوف في الهواء ، بعيداً عن الوجوه القذرة واللحى الشعثاء والافواه الدرداء . وكلماتها تستردني ثانية الى الارض . اذن لم تقبلني . حامت ، حال شفائك سنعد لك العدة لتكون في فريق التمريض ، سيارات الاسعاف والفرق الطبية المغادرة لجبهات الحرب . ومن هناك ، تامل تدبير امرك . نظرت اليها نظرة طويلة ، فهمتها ، هكذا اتخيل ، فاسبلت جفنيها ، واطرقت . ومددت ذراعاً تقدر على حمل نفسها ، لو صلتها الى اصابع يدها ، دعكتها بهدوء ورقة وحب وامتنان ، قلب في اصابع يدي ، ينقل عني ما لا اقوى على الافصاح عنه . اخو فاطمة اعتاد على المجاملة ، لكنه لايقوى على الحب . كانت تنظر في عيني . كنت تهذي قبل ايام ؟ صحيح ياشاهناز ؟ تقول انك اصطدت العشرات منهم ، العقيد اردشير من الحرس ، صحيح ؟ نعم ياشاهناز . اردشير نفسه ؟ نعم . اقتربت مني هذه المرة ، ستهمس في اذني . والعطر يفوح في نفسي ، وانا ارى القمر يشرق في وجهي ، وله اهداب ورموش تمسح جبهتي . ياسبحان الله، ستهمس شيئاً ... وحرارة تطبق على خدي ، ملساء ناعمة لذيذة . اذن كانت تقبلني فعلاً هذه المرة . اخو فاطمة يعجز عن التعبير ، لقد اعتاد على القنص كثيراً ، ولم يالف الحب !! اردشير نفسه ؟ كانت تتساءل مبتسمة ، وبفرح . اذن لاخوف عليك ياحامد فلتتكلم . نعم ، اردشير ، هذا ماعرفته ، العقيد الاشقر الطويل . قالت ، عذّب اخي حتى الموت لانه عارض اوامره ، كان اخي طبيباً ، يعمل في وحدة الميدان الطبية . واردشير مولع بتعذيب الجرحى والأسرى ، واخي يرى ذلك محرماً دولياً ومحرماً شرعاً . واردشير يتلذذ بالام المعذبين ، يقهقه ساخراً منها ، واخي يتعذب ، ولايقدر على شيء ، حتى اختنق بالغضب ، صاح كفى ، كفى بوجه اردشير ، حسناً ، اجابه اردشير ، فلنر الك انت اذن . قال لي زميله ، كان عذاباً لايطاق ، عذبه حتى الموت . تابعت هذيانك بلذة . ترى هل انتقمت من اردشير ؟ عرفت انه قتل في احدى المعارك ، ولكني استقبلت الخبر جديداً على شفتيك ، والحمى تطبق على جسدك . كنت تستعيد ماجرى ، وانا استجمع كلمة من هنا واخرى من هناك . وعرفت كمن كانوا يعدون العدة لتعذيبك . ولم اتركك طيلة هذه الايام ، قلت لزميل اخي ، اتركني مع هذه الحالة الخاصة ، فهو يحتاج الى العناية . وتكتمنا بشان اسمك وهويتك وتفاصيل مجيئك . انت الان مجرد جريح ، من بين العشرات ، لا أحد يدري بامرك .

كانت ملاكاً ، قمراً مشرقاً بالرحمة . هل تتذكرني ؟ اعني عندما تنجح الخطة ؟ومن ينسى القمر ؟ ضحكت ، قالت ، لا .. صحيح ، هل تنساني؟انا انسك ؟ ولماذا انسك ، لو امتلأت الدنيا بهذا الجمال ، وبهذا الصدق وبهذا الوفاء للانسان لما اتيح للمجانين والحمقى ان يشغلوا البسيطة باوهامهم ويدمروها باحلامهم . صحيح ، وتنهدت . واستاذنتني لحظة . عادت بعدها ، عاد القمر ، تضع قرطين من الذهب تحت مخدتي ، تاخذهما ، معك ، ذكرى ، فهما لاينفعاني هنا . كما ترى ، الحياة عمياء صماء ، والأيام كوالح ، والافواه تنز الدماء ، كانت معي ، ذكرى ، اقراط شاهناز ، علّي اراها في يوم ما ، فرحة تحتاج اليهما من جديد لحياة جديدة ملؤها البشر والحبور .



مقت

ذهني وحده الذي يدور الان ، ماتبقى منه ، ودقات عجيبة اسمعها في جسدي ، في صدري ، دقات تنساب هادئة بطيئة ، آخذة بالتباطؤ ، وذهني وحده شاشة خازنة للصور ، هذه امي ، أوف . لكنه ذهني وحده ، تذكر انه كان يشرق بالدموع كلما تراءت له ايام الاسر ، لكنه شاشة خازنة الان ، هذه امي ، وهذا ولدي العزيز ، وهذه أختي ، وهذا اخي ، وتعود امي ، لاتبدو صورتها كاملة ، كانها عائمة ، مضببة ، اين وجهك اريده كاملاً ، وانت تصئين الان ، وتشعرين ان ثمة شيئاً جللاً يحدث ، قد يكون ابني ، جبار حفظك الله ياجبار . وجبار الان هنا ياأماه ، ذهن يعمل كالشاشة ، صور متعاقبة ، يكتظ الميدان بالحركة ، وجبار كالآخرين يخوض غمارها كما تشتهي امه ان تراه . والصور تتلاحق على الشاشة ، وهو يصوب رشاشه ليحصدهم دفعات ، وبوده لو أستطاعت يداه ، اللحاق برغباته ، فهو مشحون بالبارود ، مأخوذ بالمعركة ، الحصاد .. الحصاد .. وهم يتوافدون كالمجانين ، وجبار في ربيته ، ورشاشته بيده ، ويداه تستعجلان الحصاد ، وعيناه ناظور لايخطىء ، وهم يتساقطون ، والخرق القذرة تحيط بالرؤوس ، وجاءه احدهم من الخلف ، كاد يخرقه بسكينه ، لولا لفتة منه . قالت ام جبار : ولدي اياك من الغدر ، أبوك غدروه من الخلف . اياك من الغدر ، واصبح ظهره جهازاً حساساً يلتقط الاصوات ، كأنه مجموعة من العيون والمراصد ،

مجموعة من المجسات الحساسة ، تتنبه لأدنى حركة او نامة . كانت لفتة عاصفة ، مسكته من من خلف الرقبة وضربته «كَنُه» ، تذكرت باب الشيخ ، وصادق والآخرين ، ترى ماذا لو كان جبار لايتقن «الكلة» ؟. لحظة واحدة ، كان وقتي يضيق وانا استعجل الحصاد ، وفوج اخر من الرؤوس والعصائب ياتي مهرولاً والتراب من حوله والشعر الاشعث والوجوه المازومة . وانا ماكنة حصاد ، وقربي صحبي ورفاقي ، مبطوحين عند الساتر ، والحصاد على اشده . وظهري مجموعة

مجسات . «فوج» من الرؤوس والعصائب ، والحصاد على اشده ، رايته عن بعد بينهم ، لا اعرفه ، لكني شعرت انه وراء هذا البلاء . يحثهم وهم يحيطون به ويتدافعون ، لكن مجموعة منهم تحيطه كاحاطة السوار بالمعصم . راسه طولي ، ويضع بيرية في اعلاه ، ولحية شعثاء كلحى الشباب تحيطه ، وحاجباه اسودان ، وانفه الطويل المدبب يطل على فم حاد ، وانا امقته عن بعد . والحصاد على اشده . وكم ثلاثة ، اربعة ، خمسة .. وحامد يصرخ فرحاً ، وانا اعد أيضاً ، عشرة عيني حامد والحبل على الجرار . كنا نتسابق ، نلهث ، ونستعجل الحصاد ، اذا تمكنوا منا يمزقوننا ارباً . قالها عبد الله بجانبي الايسر ، (مو خبر تازه) يا ابا نجم . كنا نمزح معه في اشد الايام حراجة ، فهو خريج كلية الاداب . قسم اللغة العربية ، وانا خياط في باب الشيخ وحامد عامل مقهى في الحيدرخانه ، وكلنا نلتقي هنا خلف هذا الساتر ، والحصاد على اشده ، والصراع واضح ، امّا ان نتمكن من هذا الموج او يتمكنون منّا . صحبنا الاخرون يقيمون عند السواتر ، ولكل منا حصته ، وحصتنا

واضحة ، مجموعة من الاعداء تقرب اربعين شخصاً . ونحن نمضي في الاحصاء والعد ، ومازلت اتقدم عليهم ، وهو اراه عن بعد اكرهه ، اراه السبب وراء هذه الهمجية التي تلغي في اربعين شخصاً ، اراه في داخلهم جميعاً . هوساً وباطلاً . وانا اكره الهوس . خياط في باب الشيخ ، عاقل ومؤدب ، هكذا تصفني امي عندما تنوي اغراء فتاة بالزواج مني ، والمهور عالية ، وانا خياط . عاقل ومؤدب . والحرب على اشدها ، وبودي لو اصطاده ، وصورته في ذهني ، لكنه تراجع مع مجموعته التي تحيطه احاطة السوار بالمعصم .

اذن اين اراه ؟ والحرب سعير ، وانا اقرا ايام الفراغ ، وهي كثيرة ، خياط في باب الشيخ لايعني كثيراً ، ولديه مايكفيه من الفراغ لقراءة المجلات والجرائد وبعض الكتب . وعبد الله يستغرب مني مراهنتي معه في اللغة ومطارحاتي في فن القول والشعر ، خياط باب الشيخ فقير الحال ، يفقه في امور الدنيا والادب ، هكذا يهمس عبد الله .

ورشاشته تحصد وعيناه مصوبتان الى الامام ، ونتكاتف سوية والغبار يحيطنا من كل جانب ، انوفنا تمتلىء ووجوهنا معفرة ، وايدينا تسابق الريح ، وعدونا في هيجان ، والدنيا تصرخ في اذاننا ، ثمة انفجارات ، واسمع آخ ..من .. ـلك عيني ابو نجم ، وحامد يقترب مني ، انفجارات جبار ، ونحن نسابق الزمن ، لاندري في تلك اللحظة مايحصل ، فالغبار في الانوف والتراب في الحناجر والوجوه معفرة ، واجسادنا تحتضن الارض ، وايدينا تسابق الريح ، ونحن لانئن ، واصل حامد عيني نرمي لحين انجلاء الموقف . كانت لحظات عاصفة وكان الغبار يخنق لي ظهري ويسد مجساته ، فانا امقت الغبار ، كما امقت ذلك العدو الذي تراجع مع مجموعته . لو كان الغبار احدهم لقتلته ، لسعيت اليه ، لكنه الاجواء كلها الان ، وانا اختنق ونفسي يضيق وثمة اياد تنتزعني من الارض ، يالهذا الحظ التعيس ، الحربة لننتحر ، ماكدت الفظها حتى جردوني كما جردوا حامد من الحربتين . وكنا في الاسر . تصور ! انا خياط باب الشيخ اقع اسيراً ، ترى ماالذي يقولونه عني ؟ هل يتصورون اني كنت خائباً ووجدني العدو خائر القوى عديم الهمة ؟ وكنا في معسكر الاسرى محاطين بالاسلاك الشائكة . كيف اطيق الاسر ؟ كان يوماً عصيباً ، ومر اليوم الثاني والثالث والرابع . وجاءوا بمجموعة اخرى من الاسرى ، بينهم سعيد ، من باب الشيخ ، وعبد ، لوح لهما حامد . وثمة شخص يغضب من بين حرس العدو خلف الاسلاك ، هو نفسه الذي تراجع بمجموعته .

اشار نحو حامد . جاءوه بحامد . وكسر يده التي لوحت لرفاقه . كسرها وحامد يئن متوجعاً وانا ارى المشهد ، وبيني وبينه الاسلاك الشائكة ، بيني وبينه الموت ، وهم يكسرون ذراع حامد ، وحامد رفيق السلاح والساتر وانا خياط باب الشيخ ، عاقل ومؤدب ، ولكن صاحب غيرة ونخوة ، ولا اطيق مايحدث . وطني في قلبي ، وحامد رفيق السلاح والدرب ، وانا انط بقدرة لم اتخيل اني امتلكها ، ماخوذاً او جناً فريداً ، قفزت ، وها انا قبالة الملتحي نفسه ، وجهاً لوجه ، افلجته ، استل منه حربته ، ازرعها في صدره ، اذهلته واذهلت صحبه ، كانوا فزعين ، مذعورين لايصدقون مايحصل .

وانا لااصدق مايحصل ، وذهني شاشة صور . اياد بالعشرات تحمل بنادقها تضربني بالاخمص ، والركلات تاتيني من عشرات الاقدام الحقيرة ، والرفسات بالمئات ، وجسدي يتوزعه اللئام ، ويضيع جسدي ، خياط باب الشيخ يتوزعه اللئام ، وامي مطمئنة الى انني لست اعتيادياً . وهؤلاء يحارون في قتلي ، ينهالون عليّ كالمجانين ، ركلات ورفسات واياد مجنونة تفترسني ، تمزقني ، وجسدي يضيع ، وانا لا املك شيئاً منه ، ثمة وجيب ودقات آخذة بالتباطؤ في مكان ما من جسدي ، وذهني وحده شاشة صور ، تسترجع وتستجمع ، وانا اود لو ابقي على هذه الصور ، ولو لدقائق . بعضها يغيب ، يختفي ، وانا استجمع همتي ، لعلي ابقي على بعضها .. امي لو تبقين معي ؟ والصورة تغادرني ، تختفي ، وبقايا صور .. بقايا .. واشتات .. لو تبقى معي .. والشاشة تتوزعها الزرقة والابيضاض .. الزرقة والابيضاض .. لكانها السماء ..

حيطان معسكر ساري

اصابعي على جرحي ، وجرحي ينزُّ دماً ، وجرحي عيناي ارى به ، بهما رفاقي : اربعين منهم بين قتيل وجريح ، اكاد اعدهم بالاسماء ، وظهري يستند الى حائط المعسكر ، انا ثاني اثنين قتلوهما قبل حين . افتح عيني جرحاً يؤلمني وهم يتراكضون نحونا ، غيدان وانا ، يغمسون اصابعهم في جراحنا ويكتبون بها على حيطان معسكر ساري ، الموت للطاغوت ، ويحيا وطننا العراق .. كانوا يكتبون ، بهمة ، وكان بودي ان اهمس لو اركض نحوهم ، اغمس يدي في دمي واكتب ايضاً يحيا وطني العراق . وصراخ الحرس يدخل صريراً في اذني ، اتحاشاه ، اود لو اغلقتهما ، لكني لااملك الا ذراعاً يشلها الالم .. واخرى ماتت منذ لحظات .. وصحبي يضجون ، يهزجون ، ويموت صراخ الحرس بين اصواتهم ، يغنون .. إحنا مشينا للحرب .. والاصوات معذبة وشجية ، جريئة وحزينة .. واحنا مشينا للحرب وانا بودي لو انهض ، اتوكأ على نفسي ، استند الى ساقي .. اود لو شاركتهم : عاشق يدافع من اجل محبوبته . وانا الولهان ، ومحبوبتي في قلبي ، ونارك تصدح اغنية غرام شجية ، وانا ادافع من اجل محبوبتي ، وليلاي في العراق ، والعراق في عيني . وهم يتظاهرون ، والاصوات تتناغم بعذوبة وجراة وشجن ، الموت لقتلة حميد وغيدان . اعتدنا ان نمشي سوية عند المساء ، غيدان وانا . فالأيام التي يبقى فيها القفص هادئاً معدودات ، بينما يحاصروننا بالخطابات والكلمات والشتم والسباب كلما جاءونا بقصد التشفي او الكسب . ونحن نتناقل بيننا همساً مايجري هنا ، ومايجري هناك ، اقفاص الاسر مشاريع موت وعذاب دائم ، وافراد الوحدات الطبية ينقلون الينا بعض المعلومات ، بينما ياتينا المنقولون عن اقفاص اخرى بقصص الموت والمجازر . لم ار بشراً يهوون خنق اناس اسرى لديهم . الخنق قبيح ، والخنق سبيل الغادرين ، وهو الخلسة الغادرة . وهم



يخنقون اسراهم . الايام التي لانزال فيها هي ايام الاستجمام . نخرج فرحين عند المساء ، وكان هذا المساء . غيدان وانا نتجاذب اطراف الحديث : انا اجد فيه منصتاً هادئاً صبوراً ، وهمومي كثيرة ، وليلاي في العراق ، ولدي لوعة وتحاصرني شجوني ، ولم ازل انتشي بوجه نازك ، وهي تكافح السنين وتطوي الايام والاسابيع ، وتراني قريباً ، وامها تلومها ، العشق مصيبة ، وانت عاشقة ، واخوك يتعبني . وهي الان وحيدة ، فالاب مات . والام مريضة ، وانا الان بعيد ، ووطني احمله في فؤادي ، وهي معي اينما ذهبت . اصيح رحمك يارب أسعفني بفرجك واحطني بمحبتك واشبعني من رحمتك . وغيدان ينصت لي ، ويهمس لنفسه ولي ايضاً ، اللهم استجب لدعائه . ودعائي من القلب ، وانا تقي مؤمن ، والجدار طويل نتمشى بقربه هذا المساء . لم يطل علينا احدهم ، ليزورنا ، وتلقى علينا الكلمات التي نردها ، فنحاط بالسباب والشتائم هؤلاء لا امل فيهم . هكذا علق اخر الزائرين ، تحدث في كل شيء ، الامحبة الله ومخافته ، وحب الاوطان . ترى كيف يكره الانسان وطنه ؟ من لايحب وطنه ، لايخاف الله . هكذا صاح به اسماعيل ، والتفت الزائر المريب الى الحرس الذين يحيطون به ، لا أمل فيهم .

قللوا عنهم الطعام وراقبوهم جيداً . واليوم عند المساء خرجنا سوية ، نتمشى كعادتنا في ايام الفراغ ، كنا نمضي هادئين عند السياج ، لاشيء تغير في عادتنا هذه . وليلاي نفسها تتكرر في حديثي ، وانا استرد بعض حكايات اللوعة . قالت لي امي ، الزواج امان للطرفين . وانا اقول الانتظار يفيدنا سوية لحين انتهاء الحرب . وامها تهمس العشق متعب ، واخاف عليها من اخيها . وغيدان ينصت لي ، وندعو سوية من أجل الفرج . والرصاص يدوي ، يلدغ غيدان ، وهو يصرخ وانا اريد ان احتضنه ، واصرخ ، وغيدان .. وانا .. رصاصات متتالية .. في جسده .. في جسدي .. نسقط وظهورنا تستند للحائط ، ووجوهنا نحو صحبنا .. عيب ان نسقط على وجوهنا .. والحائط يسندنا .. وصحبنا يهرعون نحونا .. والاصابع في الدم .. والاصوات تنشد .. احنا مشينا للحرب .. والرصاص يئز .. وأراهم صحبي ورفاقي .. قرابة الاربعين ، بين قتيل وجريح ، واود لو نهضت ، لقبلتهم واحداً واحداً ، لضمدت جراحهم ، لحملت نياشين الدم على عروقي اكتب بها شعاراتي لجسدي ، وعيناي جرح ، ويدي تمتد الى الجرح ، تنغمس فيه ، تكتب على السياج عند امتداد ذراعي ، بطيئة متعبة تغالب الالم والموت (يحيا الوطن) ، وتعود لي خائرة ، منهكة ، وعيناي جرح .. وغمامة تنسدل عليهما ، اكاد لا ارى شيئاً ، وثمة صوت ياتيني من بعيد ، احنا مشينا مشينا للحرب .. عاشق يدافع من اجل محبوبته .. وليلاي نجوى .. وليلاي في العراق .

يدا الصائغ

وقعت عينـاي على كفي في هـذه اللحظة ، وشهقت المـأ . عيناي تتسلطان على اصابعي وثمة عويل في داخلي لا استـطيع كبحـه ، ولا استطيع الكـذب بشانـه ، فحياتي تقيم في القلب وفي يـدي . وعيناي تتسلطان الان على كفي ، متيبستين محروقتين ، كتلاً صماء صغيـرة ، وأصـابعي عراجـين جافـة هـربت منهـا الحيـاة . وصـاحبي شعيب لايستغرب مني نظرتي هذه . كالماخوذ بشيء ، اطيل النظر في داخل كفيّ واقلب اصابعي ، وشعيب يتفحصهما واحداً بعد الآخر ، انا لله وانا اليه راجعون . غيرنا يضحك مما نحن فيه : ياغسان ، الناس تمر بمشكلات وممن اشد وانت تستغرب مايحل بيديك ! لكن الناس يحيون بافئدتهم وعقولهم واجسادهم كلها ، وانا صائغ لا اعرف غير مخيلتي واصابعي هذه . النسوة قالت : ليس اجمل من صياغته في نينوى ، والشذر ينتقيه ويؤلفه بضعه . في القلائد والاقراط والخواتم كما لايتقنه آخـر . والزخرف : لا أحسن من غسان . وامي تقول : اصابع غسان من ذهب . وزوجتي تضحك ، لا عمتي انها الماز وامي تمضي الامازغال ، لكن الذهب حلو ، وغسـان حلو . والنسوة تتوسط لديّ لكي يعجل لهن غسـان بالصياغة . واصابعي تعمل ليل نهار ، تالف الذهب ، وتـالف النار ، وتمضي دقيقة هادئة تجسد مايدور في مخيلتي . لا اعرف ماتعنيه ، لكني اقصد ما يختزنه ذهني من صور ، او مايتفتق عنه من ابتكارات .

الله يخليك غسان ، البنات تتسابق في المصوغات والمجـوهرات ، وانا فقيرة غسان ، وخطيبي مـوظف ، واريد شيئـاً بسيطاً وجميـلاً . وذهني يبصرها ، يتصورها وياتيها بـالجديـد ، البسيط ، الجميـل . وهديتي الفرحة التي اراها مـرتسمة عـلى وجوه الفتيـات المتزوجـات حديثاً . واصابعي توقد شموع الفـرح ، وتتهلل عشرات الوجـوه كل عـام ، ونينوى تتحـدث عن غسان وغسـان لايبيع هـذه الابتسامـات والافراح بملايـين الدنانـير . وامي تدرك ذلك ، وزوجتي تشكـو ، لكن الاخرين يجنون الاموال ايضاً . ماجدوى الاموال ازاء سعادة الانسان ، سعادة القلب يامرجانة ؟ ومرجانة تبتسم ، فهي تترقب الاجابة ، وتسعد بها ، فالقلوب واحدة في هذا المنزل ، الاهم هو الستر ، وسعادتنـا من سعادة الاخرين ، والاموال لوحدها لاتاتي بالسعادة . واصابعي تحمل هدايا الفرح والاستبشار ، والصبايا الحبيبات تنتظر عند بوابة المحل ، وانا اضع منظاري على عيني ، انتقل بين موقدي وبين ملاقطي ، اضيف وابتكر ، واجتهد ، سعدية هل تريدين هذا الشكل ؟ غسان هذا حلو . والحلاوة تاتيني من هذه الثغور المبتسمة ، وانا ارى الازواج يفرحون لفرح الزوجات ، وفتيات المدارس يردن هذا الخاتم ، واخريات يردن هذه القلائد ، ومحلي خلية نحل ، عذب وكانه لايجمع عند زاوية منه مطارقي وموقدي . واصابعي تتبع مخيلتي ، تقلدها ، تحيلها الى منتجات اضعها على صدور النسـاء ، واعلقها عـلى واجهة مخـزني الزجاجيـة ، وارى الوجوه من خلف الزجاج تتابع بالعيون والاصابع ماينتجه غسـان ، وغسـان يستشـير (شعيب) ، وشعيب يشعـر بـالأسى . والله غسـان مادري ، الاصابع يابسة ودواخل الكفين محروقة . اجبروني منذ اشهر ان اتسلم طعامي بكفين مفتوحتين وكاني استجدي . رفضت اول الامر ، ومنعوا الاخرين من تزويدي بالطعام ، وجسدي يوهن ويصيبه الهزال . انت مشاغب ومحرض ، هكذا قال زعيمهم ، رجـل قصير القـامة غليـظ الشفاه ، افطس الانف ، مصفر الملامح بعينين ضيقتين . انت مشاغب . كنت اتحدث نيابة عن رفاقي ، من حقنا ان نحب وطننا ، نحن اسـرى حرب ، كنا في حرب نظامية ، ويحق لنا ان نتمتع بما تمليه المعاهدات من حقوق لاسرى الحروب . كانوا يضيقون علينا الخناق ، يحيطوننا من كل الجهات ، يطالبوننا بالهتاف ضد الوطن ، ونحن نثور ، وانا اتحدث نيابة عن رفاقي . هذا القصير الاصفر يقرر معاقبتي ، انت مشـاغب . القصعة لاتاتيك الا اذا فتحت كفيك ، على بعضهما ويصبـون لي الاكل حـاراً ، حساءً يفـور في كفيّ ، واجفل ، وارمي الاكـل واستغفـر الله . وثانية ، وثالثة ، وجسمي يصاب بالهـزال ، ورفاقي ينظرون اليّ غير قادرين على فعل شيء ، وانا اقرر مع نفسي ان اتخلى عن الطعام ، ورفاقي يقولون ، لا .. سيفرحون بموتك . لكن قوي الارادة . وارادتي تجعلني افتح كفيّ سوية ، احتضن بهما الحساء ، والحساء يفور ، واجفل مرة ، واستعجل الاكل ثانية ، وعيون الحرس كالشياطين تتابعني ، وتتابع الاخرين .. ويداي تعتادان على الحساء الساخن ، وتتصلب اصابعي ، وكفاي جلدان غليظان او قطعتا حجر ، تيبس عجيب ، كانهما من معدن او حجر يحيطان بجلدي ، وانا وشعيب نستعيد حكايات نينوى . ترى اين تذهب العرائس الان ؟ وغسان يتامل واجهة مخزنه الزجاجية ؟ ويدا غسان .. هل هما من ذهب ؟ هل هما من الملس ..

ويطرق شعيب متاملاً ، ثم يضيف ، لا غسان .. يداك ماتزالان من ذهب ، الذهب ذهب الروح ، وروح الوطن ذهبية ياغسان .

عريف الحشمتية

ياتينا مندوب المذياع متجولاً يائساً بيننا في معسكر الحشمتية ، ونداء يسبقه ، يلقيه عريف معسكر الحشمتية ، ازادي ، خلاصته اننا نحن الاسرى سنمتع بعناية خاصة ، والعناية الخاصة مشروطة : ان نتحدث عبر المذياع ، ويعرف اهلنا اننا احياء ، والشروط ان نعلن كم ان المعاملة لنا نحن الاسرى العراقيين «حسنة» وان رسائلنا تترى ورسائل اهلنا لايعيقها شيء ، والامور متيسرة حسب مانشتهي . ويتقاذف رفاقي السباب همساً وجهراً ، احترك ابوك ازادي ، هكذا نسمع عريف جاسب معلقاً بعد كل نداء . «لاولك تعال شوف حالي واحجي» . عريف جاسب شخصية خاصة ضاحكة وهو في اشد حالات المرض ، منذ ان كسرت له ساقه ، فالعلاج لم يكتمل . وهو الان في معسكر الحشمتية ، والا من يواجهها بتعليقاته هذه ، ونحن نعرف كم ان جاسب يعضّ على شفتيه لئلا يصرخ «اخ» وازادي يريد منا ان نتحدث مع المذياع بموجب الشروط الموضوعة له والتي يجري تعميمها على معسكرات الأسر . ومندوب المذياع جزوع يائس ، فنحن ننظر اليه بحنق ، ونعرف انه سيهمل التسجيلات التي تكتفي فيها بذكر الاسماء والتحية وانه لايطيق سماع اية اضافات تخص احاسيسنا الوطنية . نحن ننظر اليه بحنق ، وهو ينظر الينا بجزع ، وكلانا يمقت الاخر ، وعريف ازادي يعيد نداءاته مستبشراً وكاننا في جنات النعيم . وازادي مولع بالوصايا ، وجاسب يصر على المه باسنانه «احترك ابوك ازادي» ، ونحن بين القنوط والمرارة نبتسم ، واذاننا اجهزة تنصت دائم علنّا نسمع اخبار الوطن . لاشيء ياتينا في الحشمتية ، وازادي مرعوب من الحرس ، فهو من القوات النظامية . يتنافس معهم في المبالغات ، وشعاراته اكثر منهم ، علهم يؤيدون مايفعله ويتركونه دون مضايقات . نحن ندرك ذلك . قال لي جاسب ، بين الالم والمزاح ، «محمود ، ازادي راح يكفينا بهذا الخبن» . وازادي يطفق بالحديث والاستعداد وكل شيء كلما جاءت وجبة الحرس للتفتيش ، «عليكم بتنظيف الغرف» ، «انتم كسالى» و «مشاغبون» .

ساقطع عنكم الطعام لهذا اليوم . كان يسيطر على احدى القاعات ، بينما يهيمن غيره على القاعة الثانية . والساحة محاطة بالاسلاك الشائكة ، والحرس ياتوننا في ايام محددة ، يرافقهم بعض جلاوزة النظام . ايام زيارات هؤلاء هي الاتعس ، جاسب يتالم ، وهؤلاء يولغون في الاكاذيب والتفاهات ، وو جوهنا تثير استياءهم وحنقهم . والمندوب الذي يحظى بعناية الحرس يزداد غضباً كلما اسهب في الحديث ، ورأى الوجوه صماء تشمت فيه ، وتسخر منه . وصوت جاسب يهمس من على الوسادة ، «شوف الجلب» ، والحرس يتلفتون باحثين عن مصدر الصوت . وازادي بوده لو يقدر على معرفة صاحب الصوت في هذه اللحظة . عيناه تدوران ووجهه الاحمر المحتقن يدعي الهمة ، وخطيبهم يعيد كلماته ويصقلها ، وينسى مايريد ان يقول ، ووجوهنا صماء . ثم ينظر الى الحرس ، وعددهم خمسة ، وهؤلاء لايعرفون غير الاستعداد والكراهية . وينظر الينا ثانية ، ويمضي في مهمته ، كلمات منقوعة بالاكاذيب ، والقاويل تافهة ، ووجوهنا صماء ، وهو يزداد حنقاً ، وعيناه تجحظان ووجهه يرغي ويزبد ، واوداجه تحمر ونحن نكاد ننفجر من الضحك . اللهم الصبر . «شوف ابن الجلب» ، «جاسب اسكت ، خلي تمر سلامات» . وازادي يبحث عن مصدر الصوت ، وخطيبهم يمضي يلوك الكلمات المبتورة ، وينظر الى الحرس ، «لافائدة فيهم» . والحرس ينظرون الى ازادي ، وازادي مخذول لايعرف مايقول . مازلنا نحاول تاديبهم اولاً ، كان يهمس .

وكانت ليلة عجيبة . لا ادري لماذا كان بودنا ان نتحمل تبعات تلك المزحة ، لكنها لم تكن مزحة حسب . بل كنا نريد الثار منه ليكف عن مبالغاته .

فهو مرعوب من حرس خميني ، ونحن نشعر بذلك ، لكنه يريد ان يستحصل ثقتهم بكل السبل . قال جاسب ، بعد القصعة وعند الاستراحة عندما يغلننا في حالة استرخاء . وفهمنا المراد . بعد القصعة ، والقصعة لاتسد رمق الطفل . وازادي بين ايدينا ، وضعنا القيد في معصميه ، والبسناه بدلة الاسر . ازادي انت الاسير ونحن الطلقاء . وازادي لايدري مايفعل ، ومفاتيح القاعة في ايدينا ، وسلاحه عندنا وازادي لايفقه مايجري

ازادي . تحب تسلم على اهلك ؟

- نعم

- وكيف ترى المعاملة ؟

- جيدة جداً .

- والرسائل ازادي ؟

- تاتيني بكثرة .

«ولك ظالم النفس ، ليش تريدنا نكذب» . وجاسب ينسى المه في الساعات هذه ، فكاننا الطلقاء دائماً ، وازادي وصحبه الاسرى . ثمة فرح في الصدور ، وضحك ككركرة الاطفال ، وامل في الانعتاق .

يوميات النقيب رزاق

لا ادري ما الذي بمقدوري ان افعله الان ؟ لو يفكون قيودي فقط لعرفت ما افعله به ، فانا اكاد اختنق . لست لانني انا عبد الرزاق الرياضي الذي يرفض الاهانة الجسدية ، الرياضي الذي يتجاوز المترين طولاً ، والعسكري المنضبط والمواطن العراقي الذي لايخاتل في قضية وطنه ، ولكن لانني ادرك معنى الانظمة والاعراف الدولية ، وفي بعض الاحيان اكاد اجن .

ما الذي افعله ازاء ضابط الخفر الرقيع هذا ؟ اسمه نقيبي ، وياتي مساء الاربعاء من كل اسبوع ، ويستبشر عند رؤيتي . قيدوه ، هكذا يصيح ، واسندوه الى واحدة من العوارض الخشبية في الخلاء . اكاد ارى نقيبي من داخله ، منخوراً تافهاً ، يعوّض عن فشله واندحاره امام الرياضيين من خلال كيل الضربات اليّ، يقول لهم . هذا الاسير الطويل ينفعني لأغراض الملاكمة . ومرة صاح بهم فكوا قيوده ، وراقبوه ، حركة واحدة منه ضدي تعني انه يبتغي اغتيالي . وكنت ادرك ما يريد . حركة واحدة ويتم قتلي . صاح بهم . الليلة نتدرب الجودو والكراتيه معه . وكانت ليلة من ليالي الصيف ، مرت تعيسة علي . انا عبد الرزاق اتعرض لمثل هذه الاهانات . كان رفاقي في (الكامب الثالث) يرونني عاجزاً عن الحركة صباحاً ، اذ ان نقيبي وصحبه يتدربون عليّ الاربعاء ، الملاكمة مرة والجودو والكراتيه مرة اخرى ، وانا استعيذ بالله من الشيطان . ابمقدوري عندما يفك وثاقي لاغراض هوايته الاخرى ان ارفسه رفسة واحدة في بطنه انسف بها احشاءه واحيله حطاماً .

لكنهم سيطلقون الرصاص عليّ . كلما فكوا وثاقي لاغراض الجودو والكراتيه ، اتخيل انني سانسى نفسي هذه المرة واثور ثورتي التي تبطش بهم مرة والى الابد . لكني استجمع الهدوء والصبر ، واستعيد وطني في

قلبي ، وأمي تراودني في مثل هذه اللحظات طيفاً ملائكيا تدعو لي بالسلامة والأمان .

وأنا ونقيبي نلتقي مساء الاربعاء من كل اسبوع . وصحبي يلتقون بجسدي صباح الخميس مشلولاً عاجزاً عن الحركة تختمه اثار اللطمات واللكمات . تمنيته امامي في الميدان ، لاطويه ورقة ذابلة في يدي، تمنيته يمتلك بعض المروءة لأنازله رغم ماحل بجسدي من هزال . تمنيته صاحب شجاعة قليلة لأدعوه ان يستعين بخمسة من صحبه دون سلاح ويواجهونني لأريهم معنى الرجولة . كانوا مثله أيضاً في ليلة من ليالي الحرب ، يتسللون قبيل الفجر ، نحو مقر الفوج ، وجاءوا عبر ممر تظلله الاشجار ، يزحفون بهدوء . أخبرني الحرس بحركة ما ، قلت ، دققوا الموقف . خمسة برفقة ضباط يريدون بلوغ مقر الفوج ، وآمره تحديداً . خمسة وضابط اذن . دعوهم يتسللون . تظاهروا بالنوم وكانوا يزحفون ، وجنودي يتابعون حركتهم بحذر ، وأنا انبطح عند جانب من

بوابة المقر ، انتظر مجيء هؤلاء . كانوا خمسة ، وكلما اقتربوا ، تحسسوا حرابهم ، فهم يريدون ذبحي بعدما انزلناه بهم من خسائر . ومجموعتهم هذه انتحارية . خشيتي فقط ان يلجأوا الى الرمانات اليدوية ، لكنهم كانوا يقتربون كمن يبتغي الامر ، عبد الرزاق نفسه . وعبد الرزاق يرصد حركتهم ، وهاهم على بعد امتار ، دعهم يقتربون اكثر . الضابط في الوسط ، وهم يحيطونه . يتسللون كالافاعي ، وجسمي يترقب وينتظر . متران فقط ، وذراعي تكاد تبلغ المتر ، وها هو يقترب ، لحظة وأمسك به من حنكه ، مسكة لايعرفها الا من جربها مني ، أكاد اقتلعه من الارض ، ها هو في يدي ، كلابة تطبق عليه ، وركلة واحدة تحيله طائراً متدحرجاً يتلقفه جندي ، لتتوزع ضرباتي سريعة غضوباً على الخمسة ، كانوا ينشلون ، يصعقون ، وحرابهم معلقة بين اغمادها واياديهم . وأنا انتزعهم انتزاعاً من الارض ، اضرب الرأس بالرأس ، كان جسدي يحتاج الى الحركة ، جسدي يطالبني بالأداء ، وأنا انتفض .

والخمسة في يدي وبين قدمي ، خمس دقائق لا غير نفضت فيها بعض الركود، فأنا اكره الرصاص . . أجيده ، لكن جسدي يحتاج الى الحركة

هؤلاء خمسة مع نقيبي فكوا وثاقه لنتدرب عليه الكراتية والجودو كان مستبشراً كما هو امره كل ليلة ، وصحبي ينتظرون الصباح ليروني جسداً مهملاً ،

وعبد الرزاق بطوله وعرضه لعبة في ايدي نقيبي . وأمي تدعو لي بالسلامة ، وأنا عارضة للتدريب . ونقيبي لايمتلك المروءة ولا الشرف ولا الشجاعة . وأنا الاسير بجسدي كله . ترى من يصدق ؟ كان نقيبي فرحاً . وكنت أود لو يأمرهم بفك وثاقي ، وفكوه فعلاً . وأنا طليق ، ونقيبي يحب التدريب على حسابي انا الاسير . ضربة منه في بطني ، تظاهرت بالتوجع ، وكان نقيبي يتحرك بهلوانا أمامي ، وصحبه يلقون السلاح جانباً . تعالوا ، شاركوني فهو معتاد عليّ الان . صحيح هل يمكن ان نتدرب نحن ايضاً ؟ نعم يمكن ، ولكن افسحوا المجال لي اكثر ، نعم ، هكذا ، وضربة أخرى في صدري ، وحراسه يدورون حولي ، ضربات هنا وهناك ، وأنا أبصر السلاح من زاوية عيني ، وابتعدت قليلاً ، ها .. خائف . صاح نقيبي واستبشروا كثيراً . وابتعدت أكثر .. ونقيبي يقهقه . وأصبحوا نصف دائرة وظهري نحو السلاح المطروح على الارض ، وصرخة واحدة تنطلق مني ، ورفسة في بطنه ترميه امتاراً وركلات متتالية لحراسه . فاجأتهم اللحظة ، أذهلتهم ، وأنا أراهم في الميدان ، وجسمي يسترد نفسه ، ومعركتي واضحة . كانوا اجساداً خاوية على الارض . وأنا استجمع السلاح . لا أدري مايمكن أن أفعله الان ؟ الاجساد خاوية على الارض ، وأنا مازلت عند الزاوية التي يؤمها رفاقي عند الصباح ... لن يجدوني مخذولاً ، كما هو الأمر صباح كل خميس في معسكر بيرندك .

لحظة الضوء

قد تكون لحظاتي الاخيرة . فالضوء يظهر ويختفي في عيني ، وذهني يتابعني متقطعاً ، وقد اكون قد اسلمت انفاسي تماماً فانا الان لا اشعر بوجود اية حياة في اوصالي منذ وقت مبكر في معسكر تختي . وصورته امامي تعيساً شريراً ، برتبة رئيس عرفاء ، وضعونا تحت امرته . وهو يكره عامر صبحي . لم يكن في جسد عامر او في سلوكه مايستدعي هذه الكراهية ، لكن رئيس العرفاء يمقته . كان عامر قوي الجسد ، مفتول العضل ، طيب المعشر ، يخدم رفاقه الاسرى . كنا نحبه ونقدر همته هذه . قد يكون هذا السبب . عند الفجر يرسل رئيس العرفاء في طلبه ، وبعد ساعات يأتينا معصوب الراس ، والدماء تنزف من جسده . وتكررت الحالة . قال عامر انه يتلذذ بمعاقبته . يدفع اربعة من جنوده اضربوه بالهراوات ، وينهالون عليّ ضرباً . ونحن نحار في امره .. جاءنا عامر عند الصباح مشلولاً ، وجسده ينز دماً ، ودماؤنا تفور في العروق ، وانا السيد مهدي رايت الامر لايطاق . تظاهرنا ، وهتفنا بكل ماتملك من قدرة على الصياح . والرصاص ينهال علينا ، ونسقط جرحى وشهداء . وانا في عداد الشهداء . فانا اعرف معنى ان تبقى جريحاً بين هؤلاء . ومادمت مثخناً بالجراح ولا اكاد اشعر بالالام من فداحتها ، فلاقطع نفسي شهيداً . اسمعهم يصيحون اربعة ماتوا ، اعزلوا الجرحى ، وعزلوا الجرحى ، والتظاهر يستمر . واسمع رفاقي يطالبون باستدعاء مسؤولي المعسكر . وانا الجسد الرابع المسجى على الارض . اربعة شهداء .. ورئيس العرفاء يزداد شراسة ، اسمع من خلف الاف السواتر نبرة اكرهها ، احملوا هذا الى السياج . ضعوه على الشرك واقفاً . لكنه جثة . قال احدهم . اسندوني اذن الى شرك السياج . اطلقوا الرصاص . اسمعه ، ولا احس به . إئتوني بحربة . ويبدو انه كان يزرعها في جسدي . مازال دمه يفور . كان يتلذذ بما يفعل . واسمع حفيفاً غريباً وهمهمات . وبين الرمش والجفن ثمة نقطة ضوء تضيء وتنطفيء ، تضيء وتنطفيء . ومرة اشرقت ورايت ابنتي وزوجتي واختي ، ورايت العراق . ثم ...

سيقان وجسور

«لو تظهر لي ساقان اخريان لكررت المحاولة» ، قالها مجيد لي ، وكلانا ينظر الى الاخر بتوتر وقلق وحب ، فنحن الان ننتظر مزيداً من الاهانات والكدمات والتعذيب الجسدي ، بعدما مر على المرحلة الاولى من القهر الجسدي والنفسي ثلاثة اشهر . من يحاول الهرب والفرار تلتهمه الوحوش الكاسرة ، وإن لا ، فكسر السيقان ، وإن لا فالحصار عند فوهات المجاري .. ويمضي قاسمي معدداً الوان العذاب التي يتقنها هو وصحبه في معسكر اراك ـ الشعبة الخاصة . اذ ترتبط هذه مباشرة بقيادة الحرس ، وهي تعنى بالساعين الى الهروب او مثيري الشغب . هكذا جرت تسميتنا مجيد وانا مثلاً . قال مجيد ، لكنه بلدي يتراءى لي يافريد ، يتراءى لي في صورة امي وطفلتي رغد ، والايام هنا سنوات قحط وفاقة وقهر ، واكاد اختنق يومياً عشرات المرات . والرؤوس التي اراها محشوة بالتبن ، لاتفهم ، يريدون تحويلنا رجالاً جوفاً ايضاً . كنا سوية زملاء دراسة في قسم اللغة الانكليزية بكلية الاداب ، وانخرطنا سوية في الجيش الشعبي ايضاً ، ووقعنا في الاسر . وبقيت ايام الاسر نضالاً حاداً في مقاومة القهر اليومي ، تصور راساً اجوف يثق بقدرته حد الجنون معتقداً انك قابل للتغيير حسب هواه . كان قاصدي يثرثر يومياً ، يقرا لنا قصاصات تافهة ، ويعرض لنا صوراً مزيفة ، ويأتينا بالتلفيقات والاخبار التعيسة . وتدور عجلة التزييف الصدئة تثير الاشمئزاز والقرف وتصيبنا بالغثيان . وكلما اشتد علينا الخناق ، نرى انفسنا مضطرين على المجابهة : اية اكاذيب وتعاسات واية بؤرة همجية هذه ؟ وينزل بنا اشد العقاب . تعالوا اغسلوا هذه الجوارب . نظفوا المرافق . عليكم مساعدة المقاول في اعداد المجاري وبنائها . لم نكن اسرى بل مجموعة اجراء بالاكراه . وعندما ياتي فريق من الصليب الاحمر يجري التنبيه ان تكون الاجابات موحدة وحسب مايمليه المشرفون وينقله لنا «المرشد» . والايام كئيبة ، والعذاب عنيف ، والنفوس تكابد ، والاجساد تعتصر نفسها من اجل دفعة اخرى من المقاومة . وعيون الوطن تلوح لنا ، بعيدة قصية ، لكنها مفعمة بالأمل . هل من اخبار عن الجبهات ؟ عندما ياتينا فريق طبي ، تتسلل لنا بعض الاخبار . بعضها عبر افراد الصليب الاحمر ، وبعضها عبر اسرى جدد ، او مرضى اختلطوا بآخرين في المستشفيات . لكنها اخبار بطيئة تاتينا قطرات شاحبات كتلك التي ترشح من (كوز) يكاد يجف ، ينتظرها فم يكتوي بالظما . نختنق ، ونتعذب . ومجيد يتراءى له الوطن شوقاً ، يحترق ويبكي ، قلبي موقد نار . وانا اسعى لتهدئته .

لكني اشتعل انا الاخر . وكل دمعة تنبجس من عينيه تجد صنوها في عيني ، فانا صاحب طبع شعري . كنت اغني كثيراً ، ومجيد يبكي ، والظلام يحيط بنا ، والرؤوس الخاوية تعتقد انها تمتلك شيئاً فريداً لابد من ان نتقبله برحابة صدر . والايام تمر ، ومجيد يسالني ، وماذا عن زوجتك وطفلك عادل يافريد ؟ مجيد ، دعني انسَ ، اني ازيح هذه الاطياف عن عيني ، عن ذاكرتي ، فقلبي يتفطر وانا ابكي في داخلي . لو اقدر على البكاء كالاخرين ، لو اجهش بالبكاء والعبرات تنساب لخففت



من الآمي . الوطن في القلب والقلب نار وانا اتعذب يامجيد . اذن دعنا نهرب ؟ واذا ماوقعنا في ايديهم ثانية ؟ مانحن فيه ليس افضل مما يحل بنا بعدئذ . العذاب عذاب وعزاؤنا المقاومة وحدها . اذن . دعنا نهرب . نكاد نعرف معسكر اراك عن ظهر قلب ، ونتقن المعلومات عن دورياته ، لكننا نجهل الخارج . ثمة جندي في المطبخ يشبعونه صنوف الاهانات . وهو يتقرب الينا ويتودد كلما سنحت الفرصة ، ومجيد يتقن التحاور معه . والاجوبة تاتيه اقساطاً ، وذهن مجيد يجمع ويوحد المعلومات ، وذهنه يرسم الخطة ولمساتها . وكلن ماكان . ليس التخفي صعباً ، لكنه المرور عبر الطرقات ، وركوب الشاحنات الذي يقلقنا . كل شيء يمضي بهدوء ، ونكاد نبلغ الحدود السوفياتية . قد تكون نقلة واحدة تتيح لنا الهرب ، فالمنافذ الأخرى اكثر خطراً . وتواجدهم هنا اقل من الحدود الأخرى ، وهي اقرب الينا من غيرها ، وسنسعى من هناك لبلوغ المثليات العراقية ، اذن لنقض الليلة في مداخل قرية حدودية ، ونعد العدة غداً الفجر . ثمة كلاب شرسة تنبح ، وقلوبنا تخفق ، واصوات تقترب ، وصوت آمر يتقدم ، وثمة واشٍ بينهم ، قد يكون سائق الشاحنة ، او شخصاً آخر . الكلاب تطبق علينا ، تنهش اجسادنا ، ونحن في قبضة حفنة من البشر ، غلاظ شرسين تافهين والسياط تنهال علينا ، والوجوه تصعد وتهبط مكشرة عن انيابٍ كانياب الكلاب والكلاب تنسحب الى الخلف ، وهؤلاء يكشرون والسوط يلهب الجسد . فروا من معسكر اراك ! وقاسمي ينتظرنا في المعسكر ، ويمدد سيقاننا على صخرتين متباعدتين ، وثمة صخرة يرميها احدهم ، ضخم كالشياطين ، وآخ .. وقلبي يطفر من صدري ، وطني يصرخ معي ، وانا ارى امي وجهاً يدعو لي بالسلامة ، ومجيد ينتظر دوره ، ويصرخ معي ، قلبه يطفر من صدره مرتين ، والايام تمر تعيسة . آخ لو تنبت لنا السيقان من جديد ، جسوراً نحو الاحبة ، متحملين المجازفة كاملة .. لنبلغ قلوبنا في الوطن .. آه .. لو يامجيد ..

ملاحظات على هوامش كتاب

«هذا الشعر» ليحيى حقي

د. مصطفى ماهر

عندما سافرت إلى بغداد لحضور مهرجان المربد التاسع للشعر، وهو فيما اعلم اهم سوق للشعر في عالمنا العربي المعاصر، اخذت معي كتابين اثيرين الى نفسي، نازعتني نفسي بان ارتاح اليهما إذا ما ارهقني شعرٌ لا افهمه، او محاضرة لا اجد فيها بغيتي، «نجيب محفوظ يتذكر» لجمال الغيطاني، و «هذا الشعر» ليحي حقي. وكنت قد قرات كتاب يحيى حقي مرات، اجدد في كل مرة متعتي به، فإذا متعتي تتضاعف وانا اعكف عليه في بغداد، بعد جلسة الشعر صباحاً، وجلسة النقد مساء، وتناولت قلمي وسجلت على هوامشه ملاحظاتٍ رايت ان اجمعها في هذه الصفحات التي اقدمها إلى عشاق الشعر، ونقاده والمفكرين في همومه.

«هذا الشعر» هو المجلد السادس والعشرون من الأعمال الكاملة ليحيي حقى التي توشك مجلداتها أن تكتمل، فنحن في انتظار المجلدين السابع والعشرين والثامن والعشرين ، مسك الختام. ومن حق الأستاذ فؤاد دوارة أن ننوه بالجهد الذي بذله لجمع شتات هذا المجلد، وكانت متناثرة في الصحف والمجلات، قراها في حين صدورها من قراها واصبح من العسير على من يريدها ان يصيب ماربه. واتمنى أن تعاد مراجعة المجلدات جميعاً كلمةً كلمةً وحرفاً حرفاً، واستطلاع رأى يحى حقي فيما يحتاج إلى توضيح منها، حتى يظهر لنا النص في أصفى صورة وأدق رسم. -ومن حق هيئة الكتاب ان نحمد لها صنيعها في اخراج هذه المؤلفات الكاملة، وغيرها من الأعمال الكاملةلكتابنا الأفذاذ امثال ثروت أباظة، ويااليتها تفكر في اخراج الأعمال الكاملة للدكتور محمد كامل حسين الذي أخشى أن يطويه النسيان، فقد كان متواضعاً في حياته، وقبيح بنا أن ننساه بعد مماته.

اما كتاب يحيى حقي عن الشعر، فهو فصول منوّعة لكل منها مذاقه الخاص، ولها في مجموعها طابعها المتكامل، فكانها وضعت لتكون «فناً للشعر»، لا يفرقها عن تلك الكتب التي تحمل هذا العنوان إلا انها لا تضع القواعد والقوانين الصارمة، بل هي تأملات في الفن والجماليات والشعر خاصة، ودراسات نقدية، وتقييمات، ومراجعات ودعوة الى الدخول الى عالم الشعر من أوسع أبوابه. فلا انت تطالع البيوتيكا لأرسطو ولا تطالع الآرس بويتكا لأوفيد ولا تتصفح لار بويتيك لبوالو أو مارنت أوبيتس، بل تطالع صفحات قريبة الشبه من صفحات «فن المسرح الهامبورجي» أو «لاوكؤون» لجوتهولد إفرايم ليسينج، أو «الخواطر» لـ «الان» إنه لا يدخل بالقارىء إلى عالم الشعر عن طريق البيان والبديع والعروض، بل يبدأ البداية الصحيحة المناسبة للشعر، وهي الانفعال الجمالي به، ومصادقة الشاعر، والاندماج في النص الشعري الى أعمق ما يكون الاندماج. وهو اديبٌ قادر على رسم الصورة بألوان وانغام فلا بأس بأن يضع إمكاناته الإبداعية في خلق نص جديد فيه رؤيته للنص الشعري الذي يتأمله، ولا باس بأن يجول جولته في دروب الإسقاطات والإيماءات والترابطات، ولاباس بأن يتوغل في ساحات النظريات والقواعد التي يقوم عليها علم الأدب، بأبعادها النفسية والفكرية والاجتماعية والجمالية، تلك التي لابد منها لكل من يتصدى للنقد الجاد. وهو لا يخفي عليك تحيزه للشعر العربي، وحبه له، ولا يخفي عليك أيضاً حبه لأنواع

والوان من الشعر ابدعها الشعراء في ربوع العالم المختلفة، فالشعر لغة الانسان الأولى.

ونحن فيما نستحدث من نظريات للشعر، وما نقرأ للقدامى في هذا المضمار، مطمئنون إلى ان تعاملنا النقدي مع النص الشعري يبدأ بتحديدات موضوعية، نرجو لها اسمى مراتب الموضوعية، ثم ننتهي إلى الأحكام التقييمية التي تنسف حدود الموضوعية دون ان تقف منها بالضرورة موقف الضد من الضد. وما زلنا نتلمس احكام الشخصيات الفذة التي أوتيت من العلم المتاني والخبرة الواسعة والممارسة المنوعة ورهافة الحس والفطنة والإلهام والخيال الخلاق ما يمكنها من صياغة الأحكام الجمالية. فكاننا عندما ندرس القصيدة نراجعها في مرحلة اولى من حيث الوزن والقافية وما إليها من مقومات إذا كانت من النوع التقليدي، او نقدر مدى استقلالها عن الضوابط التقليدي، إذا كانت من النوع المرسل. اما المرحلة الثانية فهي مرحلة الحكم. في المرحلة الأولى ننظر مثلاً إلى البحر نظرة تحليلية، فقد يدلّنا بطوله وقصره، او ايقاعيته المعينة على نغمة الفرح او الحماس او الحزن أو الامتداد الوصفي أو الاتساع التاملي. فالشاعر القائل:

ريم على القاع بين البان والعلم ... احل سفك دمي في الأشهر الحرم

يستخدم هذا البحر الكبير الذي يتيح له ما اسميه بالامتداد الوصفي، ففيه متسع للمكونات اللفظية للصورة الكبيرة. والشاعر القائل:

لا تعذليه فإن العذل يولعه ... قد قلت حقاً ولكن ليس يسمعه

يحتاج إلى البحر الذي يمكنّه في سطر واحد من أن يعبر عن انطباع متكامل، او فكرة متكاملة، وليمتد بفكره، ويتوسع في تامله إلى حيث يريد.

والامثلة كثيرة في ادبنا وفي الآداب الأخرى. فالبحر السكندري الذي أحبه شعراء الكلاسيكية الفرنسية ينطق بالعلاقة التبادلية بين الشكل والمضمون فهو بحرٌ واسع الابعاد، يتيح للشاعر الامتداد الوصفي والاتساع التاملي. كذلك في مقدورنا أن نتوسل بالدرس التحليلي إلى الكشف عن الايقاعات، فنتبين ما في داخل البيت من إيقاعات خاصة، قد تعيننا على استمتاعٍ افضل بالشعر. ففي قصيدة علي محمود طه المشهورة:

موكب الغيد وعيد الكرنفال ... وسرى الجندول في عرض القنال

إيقاعاته الداخلية على النحو التالي:



المصراع الأول يقسم تلقائياً إلى وحدتين طويلتين، والمصراع الثاني الى أربع وحدات صغيرة متساوية ـ فكان الشاعر يضع في لوحته المتحركة خطاً طويلاً إلى يمين، هو موكب الغيد، وخطاً طويلاً آخر إلى شمال، هو عيد الكرنفال، ثم يترك جندوله في الوسط يتحرك بينهما متهادياً، في عرض القنال، على إيقاع رباعي الدقات.

ولنا في مرحلتنا الأولى من درس القصائد ان نرجعها إلى القالب، وان نستخرج من هذا التحديد ما يدل عليه. فقد تكون القصيدة من طائفة المعلقات، او قد تكون معارضة لمعلقة بعينها، وقد تكون من الأنواع الأندلسية المبتكرة، وقد تكون من الأنواع الجديدة التي عرفناه في ادب الغرب مثل السوناته في بعض شعر صلاح عبد الصبور، أو الابيجرامة في بعض شعر عز الدين اسماعيل. فما من شك في اننا عندما نعرف خصائص الابيجرامه الشكلية والموضوعية نقترب على نحو افضل من قصائد عز الدين اسماعيل القصيرة وما فيها من مفارقة.

وتتيح لنا مناهجنا الموضوعية الكشف عن المكونات التي تتصل بصميم القصيدة، وتتيح لنا ايضاً الكشف عن المكونات التي تحيط بالقصيدة، كما يحيط السياج بالحديقة. وما اسميه المكونات الصميمية والمكونات السياجية، ومن المكونات السياجية ما يتصل بالتاريخ والسياسة والفكر والاجتماع والاساطير وغيرها. ثم تتيح لنا مناهجنا المدرسية او الأكاديمية أن نربط القصيدة بمبدعها، او نفصلها عنه، وان نقرنها بغيرها، وان نلحقها بتيار في عصر او مكان.

كل هذا عمل محمود، ولكنه لا ينبغي ان ينسينا اننا نتعامل مع قصيدة هي عالم جمالي متكامل، من حقه علينا ان نتامله في اكتماله، وان نحيط به بحكمٍ فيه من الابداعية ما في القصيدة نفسها. ولهذا فنحن نحرص اشد الحرص على الأحكام الجامعة النادرة، ونهفو إليها، ومن هنا تقديرنا الفائق لاحكام يحى حقي. قد تكون مناهج التشريح والتحليل ضرورية، ولكن هناك ضرورة اكثر الحاحاً، وهي الإحاطة بالأثر الفني في جماله وكماله. ومن هنا ايضاً تقديرنا الفائق لأحكام يحى حقي.

هذه المقدمة لا امهد بها للكتاب، بقدر ما امهد لنفسي. وكاني وانا اقرا الفصول التي كتبها يحى حقي على فترات متباعدة، وفي موضوعات مختلفة اقرأ منظومة من الافكار والأحكام والايضاحات والتوجيهات، مرتبطة بعضها



يحي حقي

بالبعض، برباطٍ بديهي، تبدأ بالمبادىء الأولى وتنتهي إلى الأحكام المعقدة. والبداية تحديد لصفة الفن.

يقول يحى حقي:

«صفة الفن، سر خلقته وديمومته، شرفه وجذله، انه منبع استلهام لا ينفد. من نوره نقتبس انواراً، متباينة الطاقات، لها ما شاءت من الألوان، ثم تعود تنعكس عليه فيتلألأ باطيافها جميعاً، هو حياة وانبعاث، وفاء ووعد، تمام ونمو، إنه ثبات وتجدد، إبانة وتكّشف، هو تفرُّد ومشاركة، نداء ومحاورة. وما اشبه الفنان بجمرة تئز بالحب والجمال، يتوهج فيها الحس والأداء، يتناثر منها شرَر وثَاب، يطوي الأرض والزمن، ويقع - لا يهم متى واين - على حطب يتلقفه، فإذا سنا ضوئه يخطف الأبصار، وإذا بالناس، جيلاً بعد جيل، تقع أعينهم منه على ضياء متجدد لا ينقطع» (ص ٥).

هذه الكلمة التي تخرّج صاحبها في المدرسة القرآنية، وتعلم فيها اسرار النور، اشبه ما تكون بالقصيدة التي تتغنى بجوهر الفن، وتجعله اقرب شيء إلى النور والنار - قصيدة الفن الحقيقي المتجدد دائماً، المثير دائما، الذي يدور في الزمان والمكان فلا يموت. فهذا شعر تابط شرا قد بقي على مدى الدهر حتى قراه جوته، فيما نقل يحى حقي عن عبد الغفار مكاوي، وهو ايضاً علامة بارزة في عالم الفن والفلسفة، فإذا جوته يحس على الرغم من رداءة الترجمة، بجوهر الشعر العربي القديم، ويكتب قصيدة تابط شعراً من جديد بالمانيته، ويدعونا نحن اصحابها القدامى إلى النظر فيها من جديد.

حلقنا مع يحى حقي في آفاق الفن المجردة، ثم نزلنا معه في «جولة» إلى امور اقرب إلى حواسنا وإدراكنا، يحدّثنا عن اللغة، لغة الأدب والشعر، فنفهم عنه انها تختلف عن لغة الإيصال العادية. ويشرح الفرق بين اللغتين متمثلا بالنحو، فالنحو اساس لابد منه للغة الإيصالية لأنه يضبط الجملة، ويبين اركانها وفاعلها ومفعولها، اما الجملة الشعرية، فقد تنبو على النحو، وتتمرد عليه، لأنها ترمى إلى جماليات بعينها، هي هدفها الأول. الجملة الشعرية تنضبط على «نغم موسيقى» يحسه الشاعر في ذات نفسه. واليك العبارة: «من الكلام عن النغم إلى الكلام عن الشعر نقلة سهلة طبيعية.

وينتقل بك يحى حقي إلى الشعر العربي في مجموعه، الشعر العربي تراثاً، فهو تراث الماضي، ولكننا مطالبون باستيعابه، لأنه قوام ثقافتنا، واستيعابه مشكلة كبيرة تحتاج منا إلى فهم وتقدير وعمل له مناهجه المحددة. اما ان الشعر العربي هو البناء الثقافي العربي الأول والأخير، فهو ما نفهمه عندما يحدثنا قائلاً عنه: «الفن الذي استنفد طاقة العرب على التعبير الجمالي» او يقول إنه قد «جبَّ وبلع في بطنه الرسم والنقش والنحت والتمثيل». فلا تقل إن العرب لم تكن لهم إسهامات في الفنون المختلفة، بل قل مع يحى حقي إن العرب وضعت إسهاماتها في الفنون كلها في كنز واحد هو الشعر العربي.

من هذا الايضاح ننتقل إلى إيضاح آخر وهو ان التراث الشعري العربي تفصلنا عنه حواجز: حاجز الزمن - وحاجز البيئات المتباينة - وحاجز اللغة المتطورة - وحاجز الذوق المتغير والمطالب المنوعة والأهداف التي كان الشعراء يرمون إليها. ويلقى يحى حقي الضوء على هذه العقبات فيرتبها على قدر اهميتها، وينتقل من الأهم إلى المهم فالذي يليه - كما يقولون. فقارىء ايامنا هذه عندما يشد رحاله إلى الشعر العربي الذي تجمّع على مدى القرون، عليه ان يقوم اولاً بعملية غربلة، للتفرقة بين «الغث والسمين»، ويكره يحى حقي الشعر المفتعل المتكلف، وشعر الإخوانيات «الذي يصلح ان يرقّص الحاوي بالطبلة على نغمته سرب قروده»، ويكره يحى حقي نوعاً بعينه من الافتعال وهو افتعال الحكمة في كثير من الشعر، ومصيبتها انه تنصب على الانسان مفترضة فيه الجهل والضحالة، ومصيبتها الثانية آن هناك من يعجبون بها. والقارىء اذا دقق كشف الغطاء عن الحكمة التي تنسلب رقيقة في موضعها، والحكمة المدسوسة. كل هذه امور تتصل بالذوق والمزاج. وإذا كان الوضوح شيئاً طيباً في النصوص غير الشعرية فان النص الشعري يفقد كثيراً من قيمته إذا اتسم بوضوح مبالغ فيه. ومن رأى يحى حقي ان

كثيراً من الشعر العربي يتسم بوضوح مبالغ فيه ويرى أن جوهر الشعر هو والتركيز يعني القدرة على جمع عناصر متعددة وإيحاءات كثيرة في كلمات قليلة يعرفها الشاعر، ونقول عنها إنها تعبر عن الروح الشعرية. ومن البديهي أن يضيف يحى حقي إلى هذه الملحوظة ملحوظة اخرى، وهي أن التحذير من المبالغة في الوضوح لا يعني أن يتعمد الشاعر التعقيد في اللفظ او المعنى أو الإيماءات أو الارتباطات. الحديث يدور حول التركيز الجمالي، وحول التعقيد اللفظي او المضموني وربما كان الحاجز الأكبر بيننا وبين الشعر القديم هو ارتباطه بالحياة البدوية، وهي حياة اصبحت غريبة علينا، ولم يعد في مقدورنا أن نفهمها وحدنا، إلا أن يعيننا على ذلك الشراح والنقاد. فالقارىء الذي يطالع قصيدة من الشعر العربي في أزهي عصوره بحاجة إلى من يوضح له المعاني الثقافية والاجتماعية والجمالية والأخلاقية الكثيرة التي تقوم عليها الحياة البدوية حتى يسيغ التراث القديم ويقدره حق قدره. اما ان نطالع شعر الأمس بوجدان اليوم فهو ما قد يؤدي بنا الى النفور او الاستغراب.

وإذا كان يحى حقي قد شرح مضمون الفن في رأيه، وشرح مفهوم اللغة الفنية، وتحدث عن الارتباطات في داخل بناء القصيدة ومن حولها، فإنه يضع تحديداً اساسياً ايضاً ينصب على وحدة العمل الفني. فالقصيدة من حيث هي عمل فني، لايصح أن ننظر إلى مكوناتها منفردة، بل ينبغي أن نحرص على وحدتها حين ننشئها وحين نقراها وحين ننقدها؛ إنها بناء جديد من صنع الخيال. يصبح الف القارىء به شيئا لا يفترق عن الفه بالواقع المحسوس، وذلك بفضل منطق لا خلل فيه يربط اجزاء هذا البناء بعضها ببعض!.

اما الفصل الذي يحمل عنوان «حتى انت يا سيف الدولة؟ !» فهو بكل المقاييس درة من درر النقد الادبي. فالناقد هنا يستخدم وسائل اسلوبية منوّعة، من اسلوب التقرير، إلى الحوار الذاتي، إلى الحوار مع شخصيات المقال، الى الاسترسال مع تيار الوعي وما تحت الوعي وما وراء الوعي، إلى الائتلاف مع القارىء حتى ان القارىء ليرى نفسه في وسط الاحداث او في قلب مسرحية ماسوية مثيرة. ويحى حقي يريدها مسرحية على ما يبدو من الاستشهاد بالنص الشيكسبيري، ومحاكاته، والدخول في مناقشة لعناصر الماساة في «يوليوس قيصر». حتى اذا فرغ من جولته هذه، صارحك بانه محدثك عن ماساةٍ في الأدب العربي، غدر فيها الصديق بصديقه ايضاً مع اختلاف في الأداة. فقد كانت اداة الغدر في حالة يوليوس قيصر وبروتوس هي الخنجر اما في حالة ابي فراس والمتنبي وسيف الدولة فكانت المحبرة. وغدر الصديق بالصديق موضوع انساني جدير بأن يشد القارىء اليه، فهو مدخلٌ ذكيٌ إلى عالم المتنبي وعالم أبي فراس الحمداني القديمين. فإذا خاف القارىء أن يتورط في امور الشعر القديم عاجله الناقد بان ابا فراس معروف للخاصة بل وللعامة، فقد غنى له الشيخ سلامة حجازي قصيدته المشهورة «اراك عصي الدمع» ، ثم غنتها ام كلثوم، واصبحت الجماهير العريضة تعرفها حق المعرفة وتحبها، ويذكِّره ببعض ابياتها، وحلاوة لقاء السين الرقيقة والطاء الغليظة، لقاء يوحي باجتماع الاستعطاف والكبرياء ـ والحروف لها في لغاتها دلالاتها، ولكن يحى حقي متعصبٌ لعربيته يرى أن الحرف الواحد فيها وحدها «دون سائر اللغات» له دلالته وقيمته النغمية في السلم الذي تتدرج عليه المعاني من الخفة الى الشدة.

ويغريك يحى حقي بالميل إلى ابي فراس الحمداني، فينقل اليك إحساسه بالاسم الجميل الذي يحدث جرْساً خلاباً. ثم يرسم لك صورة كلها نعومة ورقة، لهذا الشاعر الذي باعد الزمن بيننا وبينه. إنه شاعرٌ رقيق تكاد لو مسسته بمنديلٍ من الحرير ان تجرحه ـ مستعيرا الصورة من العبارة المأثورة اللطيفة «نوم الحرير يا خديجة جَرحَ الخدين» ـ حتى إذا أوشكت على حبه، فاجاك بالنقيض، في عبارات تعبرّ عن خبرة شخصية في ضمير المتكلم المفرد «انا»، يقول: «اصابتني خيبة امل كبيرة، فظيعة، لا شفاء منها، تعكر الدم وتسمم» ويحكي القصة مَنْ راها بعينيه، ويدخل طرفاً فيها، تارة ليوفق بين الخصمين، وتارة ليعاقب المخطىء السخيف، وهي على كل حال قصة كلها سخرية ودهشة. وله في هذا اللون من الكتابة منهاجه يشد انتباهك، ويحرك فضولك، فإذا وجدك قد تهيات، نقل إليك المعلومات والبيانات. الشاعر ابو فراس حقد على المتنبي، فوشى به، وحطَّ من شانه عند سيف الدولة، كان سيف الدولة يحضر مجلسه الرفيع، ويستمع إلى المتنبي يلقي شعره، فعاب ابو فراس على المتنبي ما لا يعاب، واهانه، ورد المتنبي مدافعاً عن نفسه، منتصراً لكرامته، وظل ابو فراس يلقي الكلام الجارح، والمتنبي يفحمه، حتى فاض الكيل بسيف الدولة، وكره صلافة المتنبي في الرد، وقَذَفَه، وهو الشاعر العظيم، بالمحبرة في وجهه.

ويقرئك الناقد شعر المتنبي وشعر ابي فراس، ويدور بك بين احكام، ولا يخفي عليك ان المتنبي هو صاحب الشعر الرائع الذي صوّر به البطولة حتى وهو يلوح كانه يلقي على مسامع الامير شعراً للمدح مدفوع الاجر. كان المتنبي وهو يمدح الملك يحمل بين جنبيه نفس ملك. والملوك تخطىء مثل العامة، فهم في أول المطاف وآخره بشر. ولكننا ندهش على الرغم من ذلك عندما نرى الشاعر الرقيق والملك البطل يترديان إلى هذا الخلق المشين.

طريقك إلى التراث الشعري العربي العظيم هو التغلغل إلى قلوب الشعراء، وإلى قلوب الناس، هكذا تقترب منه ويقترب منك. يقوم الموتى من مراقدهم ويعيشون من جديد، يعيشون بالحب والصداقة واللوم والألفة. وكلمة الألفة كلمة كثيرة الورود في كتاب يحى حقي، وهي ذات دلالة على منهجه. إنه منهاج الاقتراب الصوفي، الحدسي، يبدأ بين الناقد والشاعر وينتهي الى علاقة بين الناقد والقارىء ثم بين القارىء والشاعر في النهاية. وهو يبرز دوراً هاماً للناقد، هو دوره في توجيه عملية الاستقبال. هذا الدور الإغرائي للناقد يختلف عن الدور الأكاديمي، ولكنه لا يناقضه. فمن الخير ان يكون بينهما تكامل.

ويحدثنا يحى حقي في «شوقي امير الشعراء» عن ناحية بعينها من حياة شوقي او إذا شئنا من اعماق نفسه. ناحية الخوف من الموت، وهي ناحية يشاركه فيه طائفة من الشعراء والفنانين في بلادنا وأيامنا، وفي غير بلادنا وغير ايامنا. ومنهج يحى حقي هنا منهج سيكولوجي واضح الخطى. يقترب من شخصية شوقي، ويدور حولها من كل جانب، ويلقى عليها الضوء، وينظر إليها من خلالها عدسة مقربّة مكبرة، فيخرج بعنصر الحساسية المفرطة، وهي حساسية تميّز الفنانين. ومن علامات هذه الحساسية الخوف من الموت. والخوف من الموت شيء طبيعي. كل الناس يخافون من الموت، ولكنهم يتخذون من ايمانهم او تجاهلهم أو حكمتهم الساذجة أو المتفلسفة أو من صمتهم درساً يواجهونه به. ولكن الفنان بحساسيته المرهفة الدائمة وفي تحليقه في آفاق الإبداع الفني يبتعد يميناً او يساراً عن الإنسان المتوسط، مما يجعل حساسيته وخوفه يظهران على نحو لافت للنظر.

ويحى حقي لا يقدم إليك تحليله السيكولوجي جافاً خشناً. بل يرسم صورة تنبض بالحياة . من جديد ينشىء الناقد الاديب عملا فنيا فوق العمل الفني الذي يتناوله بالنقد. شعر على شعر، وادب على ادب، وفن على فن. ذلك هو النقد الحي. ياخذك إلى شوقي، إلى الباشا، في جلسته المستحبة في ركن من أبعد اركان الترام الرخيص. فهو يريد أن يكون وسط الناس، ولايطيق ان يطبقوا عليه بطوفانهم، إنه طاقة تكاد تنفجر. شحنة من الكهرباء محبوسة في لغم. كان شوقي كان هارباً دائماً، أو كانه كان كَرَوانا مفلوت العيار تحت النجوم. شوقي كان خائفاً من الوحدة، وكان يهرب منها بكل الوسائل. وشوقي كان يهرب من الوحدة إلى الجمال، وكان يحب الجمال في كل صوره. ما كان يرى شيئاً جميلاً جديداً حتى يفرح به «فرحة طفل بلعبة جديدة.» وكان يهرب الى الطفولة، الى جمال الطفولة الساذج، ويحب الجمال في صوت محمد عبد الوهاب.

لمسة وراء لمسة، خطُ وراء خط، لوّن وراء لون، وتتكامل لوحة احمد شوقي. من الحساسية إلى الخوف من الموت والمرض، والخوف مما يثير القرف. هل كان شوقي يخاف من الموت لانه كان على وعي بان جعبته ما تزال ممتلئة، وانه ما يزال قادراً على ان يخرج على الناس بالكثير؟ هل هذه حالة خاصة؟ ام هل الفنان هكذا دائما؟ ـ وشعر المراثي هو النوع الذي يرتبط بالموت أوثق الارتباط. يلاحظ يحيى حقي ان شوقي كتب من المراثي الشيء الكثير، لأن الموت كان موضوعه الهام، ولكنه كان في مراثيه يصف جنبات الحياة وحناياها ووقائعها. انه يدخل الى الحياة من باب الخوف من الموت. ويقدم اليك يحي حقي قائمة مبوبة تشمل انواع المراثي. «فلا نملك ونحن نستعرض باب الرثاء عند شوقي إلا ان نتخيله رجلاً لا يبلغه نبأ وفاة صديق له او لأسرته، او نبأ وفاة علم من الأعلام، لافي مصر وحدها، بل في العالم العربي، بل في العالم الاسلامي، بل في أوربا، إلا سارع وصاغ قصيدة في رثائه. «ويفسر لك هذه الظاهرة بتفسيراتها المختلفة المنصبة على ارتباطات العديد التي تحيط بها. أول تفسير يدخل في دائرة فلسفة إحياء القديم. والعبارة المحكمة تقول: إن شوقي يكتب المراثي أولاً لانه امتداد عصري لشاعر القبيلة في عصرها الذهبي (ص٦٧). كان شوقي يفهم نفسه على أساس من الربط بين الماضي والحاضر، وكان هذا الربط علامة حاسمة في الهوية المصرية آنذاك. والتنبيه إلى عودة القبيلة بكل ما يتصل بها من ارتباطات تنبيه هام، وما زلنا بحاجة إلى استثمار هذه الملحوظة لتفسير بعض الظواهر في حياتنا إلى يومنا هذا. ويبدو أن الإنسان المصري ما يزال يحمل حنينا إلى النمط القبلي القديم.

والتفسير الثاني الذي يقدمه يحي حقي للمراثي الشوقية يرفعها إلى مصاف الوثائق التاريخية. فشوقي عندما يرثي إنساناً يصوره كشخصية تاريخية ويصور معه حقبة من الزمن، او حادثة لها اهمية ثقافية او حضارية، مثل انشاء كورنيش الاسكندرية. وقد يتلقف بعض الباحثين هذه الملحوظة فيقدم لنا دراسة تفصيلية عن شوقي مؤرخاً في مراثية خاصة. وقد ادهشني ان يحيىٰ حقي لم يذكر اهمية الموت عند قدماء المصريين، وما تبقّىٰ من هذا الاهتمام في الشخصية المصرية المعاصرة، فما من شك في ان الهوية المصرية في حركتها الديناميكية على مر العصور حفظت كل الطبقات المتتالية من عصر الميثولوجيا البعيد إلى عصر التكنولوجيا الجديد، وما من شك في ان هذه الطبقات التراكمية تنطلق من عقالها في الفن، فتعبرّ عن نفسها واضحة جلية احياناً، او متسترة متخفية احياناً اخرىٰ.

والركيزة الأساسية لمنهج يحيى حقي النقدي ركيزة سيكولوجية، فهو يربط الشعر بالشاعر، ثم يربطه بعد ذلك باهله وتراثه. هكذا درس يحيىٰ حقي ابا فراس الحمداني وهكذا درس المتنبي وهكذا درس شوقي ثم صلاح جاهين.

ولا اظن اننا نجاوز الحقيقة إذا قلنا إن الفصول التي تناول فيها يحيىٰ حقي صلاح جاهين ورباعياته بالدرس والنقد، والتي تشمل نصف الكتاب تقريبا، هي اهم ما كتب عن شعر صلاح جاهين على الاطلاق. ولقد كان صلاح جاهين حاضراً في ندوتي مع فريدريش دورينمات في اواخر عام ١٩٨٥، قبيل وفاته، وحَدثته بانني اعتبر شعره صورة متفردة لنفس حائرة، ولشعب حائر، وانسانية حائرة، تضحك من حيرتها. و ادهشني ان يكون صلاح جاهين غارقاً في العامية وممسكا في الوقت نفسه بزمام العالمية فهو يرسم صورة الانسان المعاصر الذي يحمل على كتفيه احمال الشك والغربة والخوف وهو يعرض هذه الموضوعات مصورة، منغمة، في إطار كاريكاتوري احياناً،وفي إطار الحزن الدفين احياناً اخرىٰ، والاستسلام والاستنكار والمرارة بين هذا وذاك حرصه على إدراك التناقض والتعبير عنه رباطاً يربطه بدورينمات ويجمع بينهما. كذلك يعجبني في فن صلاح جاهين اللغة الحية التي يستمدها من حيث يشاء، والخطوط التصويرية التي يجري بها قلمه من حيث يشاء إلى حيث يريد. ولك ان تقرا شعره وتنظر إلى لوحاته لتدرك انه بلغ ارفع ما يسعى اليه الفنان، وهو إبداع لغة تتسم بسماته وتنطبع بطابعه.

اغرتني دراسة يحى حقي بان استرسل في تاملاتي النقدية. ودراسة يحى حقي لرباعيات صلاح جاهين تبدأ بداية مختلفة عن دراسته لاحمد شوقي، ولو سلك السبيل نفسه، لوجد صلاح جاهين ايضاً، مثل شوقي، فناناً مفرط الحساسية، ولقرر ذلك في بداية الدراسة، ولكنه يؤجل هذا الحديث عن الارتباطات السيكولوجية، ويبدا بحديث عن الرباعية قائم على التقدير الخاص والتقدير العام. يقول: «الرباعية هي احب قوالب الشعر عندي.» ولعل سبب ذلك انه يحب المنمنمات، ويفضل العمل الفني الصغير المركّز على غيره، والرباعية في تصوره من قبيل المنمنمات وهذا هو الانطباع الشخصي ولك ان تاخذ به او لا تاخذ، فان اخذت به فانت على وفاق مع الناقد، ويمكنك ان تسير على دربه خطوة خطوة حتى يكشف لك عن المزيد. إنه يكتشف في الرباعية حركة من نوع حركة السياق في التراجيديا تتجه إلى علٍ، وتبلغ مداها في البيت الرابع الختامي، حيث تدق كوقع المطرقة على السندان فإذا التَوَت الحركة، ومالت إلى اسفل، فشلت الرباعية. ويوَضح هذه الملحوظة التي تحتاج بطبيعة الحال الى قارىء خبير حساس، بامثلة منها مثلاً رباعية:

مع إن كل الخلق من أصل طين
وكلهم بينزلوا مغمضين
بعد الدقايق والشهور والسنين
تلاقى ناس اشرار طيبين.
عجبي.

يرى أن البيت الثالث فيه مبالغة، فيه تعويق للحركة لانه استمرار للبيت السابق على نفس الوتيرة، ولهذا فهو يتنافى مع الحركة الصاعدة، ولهذا ايضاً فهو لغو. بهذه البداية النقدية المدقّقة في العيوب، يعبّر الناقد عن حرصه على الكمال، ويضع حكما متوازناً. فحبه لصلاح جاهين، وهو حبٌ بلا حدود، يفرض عليه ان يريه المراة بوجهيها. ويرى يحى حقي أن «الرباعيات» تتضمن فلسفة متكاملة، يشد بعضها بعضاً، فلسفة بالمعنى الواسع، لا بالمعنى الأكاديمي، فهي ليست بحثاً فقهياً، ولكنها «ومضات متالقة». وتقييمها بانها ومضات متالقة، يفرض على الناقد ان يستخرج المضامين الفلسفية لكل

رباعية ويرتبها في نسق له اوله وله آخره، وله حدوده الواضحة. وهذه مسالة تحتاج إلى باحث أكاديمي لينجزها وليردها الى اصولها من قراءات صلاح جاهين وتاملاته. وينبه يحى حقي بعد ذلك إلى أن هذه الومضات المتالقة انعكاس لحياة الشاعر. الرباعيات ومضات متالقة من فكر المفكر، ولحظات فريدة من حياة الانسان. ويشترك الناقد القارىء معه في استجلاء غوامض هذه الومضات وهذه اللحظات، فيلقى عليه السؤال، مما يوحي بانه حائر في امر هذا الشعر وصاحبه، وانه يمنع نفسه عن الإفصاح المباشر عما يجول بخاطره تجاهه. واظن ان اكثر الاسئلة التي تركها يحى حقي بلا جواب اسئلة الإجابة عليها بالنفي. فصلاح جاهين خائف، حائر، رافض، اكثر منه مطمئن، مستقر، مقبل على الحياة. وحيرته على الأرجح حيرةٌ مطْبقة مطلقة وانها كانت تسعى إلى التغلب على نفسها دون جدوى. وقد أدرك يحيى حقي هذا واحس بأن صلاح جاهين يتهيا ليحطم نفسه !!!!

ويبين لك يحيى حقي ان الرباعيات وحدة واحدة، وإنْ بدت متفرقة، وهي تختلف في نوعيتها عن رباعيات المبدع الأول عمر الخيام، لانها تجمع الفكر والحياة معاً، وكان عمر الخيام مكتفياً بالفكر وحده. ومادامت حياة الشاعر مؤثرة الى هذه الدرجة، فالمنهج السيكولوجي، التحليلي ـ على طريقة التحليل النفسي في كثير من الأحيان ـ هو المنهج المناسب، وهو منهج طبّقه ببراعة من قبل على أحمد شوقي.

هل تمثل الرباعية التالية نقطة البداية في فلسفة صلاح جاهين؟

«إنسان... ايا إنسان ما اجهلك
ما اتفهك في الكون وما اضالك
شمس وقمر وسدوم وملايين نجوم
وفاكرها يا موهوم مخلوقة لك؟
عجبي.»

هل يقرر صلاح جاهين هنا، ما أحس به كافكا من قبل، من ان العقل العاجز غير قادر على فهم الكون، وانه امام اسرار غامضة لا سبيل إلى فهمها، وان مجرد تصور الإنسان لها يجعلها تبدو في صورة تناقضية كاريكاتورية؟ اكاد اجيب على سؤالي مؤكدا.

اما يحيى حقي فلا يخفى علينا ان حبه لصلاح جاهين الى درجة التوحد والاندماج يجعله في موقع يمكّنه من الحكم الملائم على شعره. «لانني أحببت صلاح وخالطت شعوره وشعوري إلى درجة التوحد والاندماج.».

منطلق يحيى حقي إلى صلاح جاهين ورباعياته هو الخوف. مفتاح الرباعيات هو الخوف بكل أنواعه واشكاله ودرجاته، من خوف الطفل، إلى خوف الفيلسوف، إلى الخوف من الخوف. والخوف لدى صلاح جاهين سبّب يفسر به الكون كله في رباعية يعتبرها يحيى حقي «فريدة في الشعر العربي كله».

كان فيه زمان سحلية طول فرسخين
كهفين عيونها وخشمها بربخين
ماتت، لكن الرعب لم عمره مات
مع انه فات بدل التاريخ تاريخين
عجبي.

ويقدم يحيى حقي تفسيره للسحلية وكيف تكون رمزاً للخوف والعجز الانساني وانعدام الارادة. واعجبني في تحليل يحيى حقي لهذه الرباعية اختراقه طبقات شخصية الفنان والنزول إلى اعمق اعماقها، إلى الطبقة الميثولوجية التي تاتلف من رواسب ماض سحيق من عصر البدائية الأولى التي تشترك فيها البشرية جمعاء، لا فرق بين صغير وكبير، شرقي او غربي، غارقٍ في التخلف او بارعٍ في التطور. هذه الطبقة الميثولوجية العميقة الأولى كامنة في البشر جميعاً، ومن ايجابيات مدرسة التحليل النفسي انها حققتها، ودلتنا على أن الإنسان عندما يصدمه الواقع يرتد إلى طبقات في شخصيته دون طبقة الوعي، مبتعداً عن الواقع الراهن. وهذه العملية النفسية المعقدة لها معنى خاص في حالة الفنان، لانها تتمثل في التمكن من رموز الميثولوجية، وهي رموز تمتاز بانها إنسانية عامة، تضفي على العمل الفني في هذه الحالة من ناحية المضمون والرمز سمة العمومية.

ويحى حقي يكتشف في شعر صلاح جاهين خوفاً من القدر، ومن الوحدة، ومن العدم ومن تبدد الحياة بمعناها الفطري والغريزي، وخوفاً من مصائب الحياة الحديثة (ص ١٠٥)، وهو خوف وصل في زماننا الحاضر إلى حد الأسطورة الحديثة، بعد ان ايقن الإنسان ان حضارته توشك ان تفتك به بدلاً من ان تحقق له السعادة، ولك ان تنظر في شعر العالم شرقاً وغرباً، وشعر اوروبا وامريكا خاصةً، حتى تطمئن إلى ان هذا الموضوع اصبح موضوعاً محورياً في الشعر الحديث.

ويتفرع عن عنصر الخوف عنصر فتاك آخر هو «الملل»،

وقد عبرّ صلاح جاهين عنه مرتبطا بالموت (ص ١٠٦ و ١٠٧ و ١٠٨). ولصلاح جاهين معالجة لموضوع النبي ايوب ممثلا فيها أيوب مللا. وهكذا نجد تاويلاً جديداً لقصة ايوب الذي ظل في ضمائر الناس ممثلا للصبر على البلاء. والنتيجة التي يصل إليها صلاح جاهين تقترب من تشاؤمية شوبنهور، وما دام الوجود مستغلقاً على الفهم، ومادام الإنسان عاجزاً عن تصوره في صورته الحقيقة، ومادام الإنسان عاجزاً عن ان يفعل شيئاً، وقد اصبح فريسة الخوف والملل، فما باله لا يتخذ قراراً حاسماً يضع به حداً لمعاناته؟ هنا نصل إلى رباعية الانتحار التي يقول يحى حقي عنها إنه لا يحب أن يتناولها إلا بإيجاز شديد لما فيها من «سم». ويحى حقي يقدر خطورتها كل التقدير، ويعى ابعادها ومداها اوضح الوعي، فيقول مواسياً نفسه: «لأنني افضل الا ارى فيها إلا دعابة خالصة ـ ولك أن تحكم على تلك البصيرة النافذة التي ادركت في عام ١٩٦٣ شيئا فتح ملفه مرة أخرى في عام ١٩٨٥ للمرة الأخيرة.

واذا كان الخوف وما يدور حوله من مشاعر من شانه التحليل النفسي، فإن الحزن له موضعه في التراث الجمعي المترسب في الشخصية العربية والمصرية على وجه التحديد، ويمكننا أن نعتبر هذه الملحوظة استكمالاً ايضاً لتشخيص شخصية احمد شوقي. وللبعد الفلسفي او الميتافيزيقي اهميته في هذه الدراسة الشاملة، لأن حزن صلاح جاهين لم يكن نفسياً واجتماعياً بالدرجة الأولى، بل كان ـ على الأقل في صورته الفنية ـ «وليد التامل في هذا الكون المجهول وفي أسراره الغامضة، وليد الحيرة في فهم وضع الإنسان فيه، وهل هو مجبول على الشر، لاحيلة له في جبلته» (ص ١١٢).

ويحدد يحيى حقي اثر هذه التركيبة النفسية على التعبير الفني، فيرى انها السخرية (ص ١١٣). وقد اشرنا إلى نقطة الالتقاء بين صلاح جاهين ودورينمات من قبل. ويضيف يحيى حقي أن التركيبة النفسية المكونة من الخوف والحيرة والحزن والياس دفعت صلاح جاهين إلى التماس النجاة أو التحرر بالفن، فحاول الصعود إلى الآفاق الروحية، ولكنها كانت دائماً يعثر في الطريق بحجرة السخرية. وكان صلاح جاهين وقد تملكته النزعة التشاؤمية يجد اسباباً متجددة تزيد من يأسه، ومنها الواقع السياسي، والواقع الاجتماعي. الشقيق يمص دم الشقيق (ص ١١٧):

قالوا الشقيق بيمص دم الشقيق
والناس ما هياش ناس بحق وحقيق
قلبي رميته وجبت غيره حجر
داب الحجر.. ورجعت قلب رقيق
عجبي..»

ولقد حاول صلاح جاهين ان يتغلب على محنته النفسية الفلسفية، ولكنه ـ وان لم ينف وجود عالم المثل الذي قال به افلاطون، كان يرى « أن هناك فصاماً تاماً واستحالة اتصال بين عالم المثل والوجود الحسي.» (ص ١٢٠) وربما حاول صلاح جاهين أن يتغلب على المحنة بمنطق الاطمئنان الشرقي (ص ١٢٩) الذي يهوّن كل صعب، سبب وبغير سبب، وربما حاول ان يسلك سبل الصوفية ليجد الفرج.

أما القيم الجمالية التي تطالعنا في شعر صلاح جاهين فمفتاحها «ابن البلد»، ومزاج ابن البلد، ولغة ابن البلد صلاح جاهين له قدرة خارقة على طبع لغته بطابعه الخاص، وإنه يستمد سجله اللغوي من مصادر عديدة يضيفها الى لغة ابن البلد ولكنها تنصهر في بوتقة واحدة. وليس مهماً ان تكون هذه اللغة فصحى، أو ميسرة أو دارجة، ولكن المهم أن تكون لغة شعرية متفردة.

يحيى حقي ناقداً صاحب مدرسة تكاملية تفيد من ايجابيات المناهج المختلفة. حقيقة انه يفضل الدخول إلى الشاعر وشعره من باب الصوفية والصداقة الحميمة، ويحب ان ينتفع من مناهج النقد السيكولوجي ليقترب من نفسية الفنان وفنه، ولكنه يهتم بالمنهج الفكري والتاريخي والانطباعي والاستقبالي والجمالي. كلها طيّعة في يديه يستخدمها كالادوات، اداة لكل مشكلة. حتى إذا سبر اغوار الشاعر وشعره هاج وجدانه بالشعر فرسم بالصورة النغمة صورة ابداعية جديدة.

إن كتاب يحى حقي «هذا الشعر» جدير بان نفرغ له من حين لحين ونتعلم منه ونكتب عنه، ونتلقف تلميحاته واشاراته. وما يزال بالكتاب فصول عن محمد اقبال فيه خواطر مترجمة. و «همس الملاك» قصائد لميزرا أسد الله غالب (١٧٩٧ ـ ١٨٦٩) ترجمها يحيى حقي إلى العربية.. ديوان من الشعر ودراسة متعمقة متانية، وذكريات وصوره. ولعلي أجد من الوقت ما يتيح لي أن انقل الى القارىء طائفة أخرى من ملاحظاتي الهامشية التي وقفت فيها عند فكر يحيى حقي احيانا وخطوت بها خطوات من عندي احياناً أخرى.

القاهرة

تشويش

مالك المطلبي

تحوم المراةُ
حول شيء نسيته
حين دقّ الجرس
فهُرعتْ إلى الباب
وهي تحولُ بين جسدها وبين اندفاعه!
لم يكن هناك من احد
غرزت عينيها في الفراغ
لكنّ الرنين المتلاحق جعلها تستدير
(وهي تضحك من نفسها):
«التلفون»
وحين ضاقت المسافةُ
بينها وبين التلفون
بدهها الأمر
فقد اصبح الرنينُ خلفها تماماً
لكنها، على سبيل التاكُد
لمست صمت السمّاعة؟

○ ○ ○

الرنين كخيطٍمتهرىء؛ طويل؛ لا ينقطع!

○ ○ ○

استدارت المراة
واخذتْ؛ بحذر،
ترمق الأشياء
،من حولها،
«شيء من هذه الأشياء
يُصدر هذا الرنينَ».
شيئاً شيئاً
اخذت المراة تقلّب الأشياء
ببصرها
(حتى انها اصطدمت بالشيء الذي
كانت نسيته: مشدّ صدرها)

○ ○ ○

شَكّلَ بحثُ المراة
في الأشياء
مسالكَ رنينٍ ضيّقة متعّرجة
اصبحتْ فيما بعد
تلتفّ؛ وتخلط الأشياء
بعضها ببعض

○ ○ ○

اصبح الرّنينُ منفوشا
رمقت المراةُ الباب بنظرة هرب!
لكنّ ساقيها تدلّتا

○ ○ ○

حطّم الرجل الباب
كانت المراة ممددة
صرخ الرجل:ما..
لكنّ صرخته تجمدت
وهو يحدق بذلك
الرنين... الذي يطّلقهُ
جَسَدُ المراة.

العربة والمطر

بديعة أمين

عقربا الساعة لايتحركان.. الرابعة الا ربعا بعد الظهر .. والمطر سيل طائش يتدفق من كل . السماوات .. الرابعة الا أربع عشرة دقيقة والمطر ينهمر .. الوحل يندلق من بطن الارض .. يغتصب الشارع .. الريح تتلوى.. تعبث بالمطر . وترتفع عيناها الى ساعة جدارية عتيقة تلفها ذكريات ربع قرن من الزمان .. ربع قرن والعقربان يسابقان الزمن .. اما اليوم .. فانهما ابطا من سلحفاة ..

الرابعة الا ثلاث عشرة دقيقة والمطر .. تطلعت اليه .. صفرة مخضرة تزرع الهلع في القلب تكسو وجهه الاسمر .. لكنها بادرته قائلة :

- ان وجهك اليوم مشرق ..

كانت تريد ان تزرع في قلبه املاً جديداً وان تتحدث .. ان تتحدث عن اي شيء لتملأ فراغ الزمن حتى يحين موعد الذهاب الى الطبيب ..

- وحين تستعيد ساقاك قوتهما وتعود اليهما العافية ، سنذهب الى الاهوار كما فعلنا من قبل .. سنجلس على بسط ملونة .. رائحة بخور ندية ستملأ المكان .. وياتي نادل بدلّة عربية ونشرب قهوة عربية .. و ..

- «اجل .. قهوة عربية» قاطعها متمهلاً ثم :

- سنشرب قهوة مُرّة ...

قال ذلك بمرارة إنسلت من طواياها رنة تساءلت في سرها ان لم تكن تحمل في ثناياها هاجساً بالموت

- حسن .. اتفقنا .. سنشرب قهوة عربية .

قالت ذلك وهي تفتعل ابتسامة .. وفي اعماقها ثمة شيء يتفصد الماً: «ايمكن ان يكون كل ماقيل امس خرافة ؟ ولكن .. الا يمكن ان يكون الطبيب مخطئاً ؟»

كان الجزع - منذ ان قرات التقرير الطبي الثاني - يسكن كل خلية في جسدها - ورم في العظم - «ولكن الاطباء .. ماأكثر مايخطئون .. فالتقرير الثاني يناقض الاول .. وكلاهما كتبا في بحر عشرة ايام .. عشرة ايام فقط .. كيف يمكن ان يحدث هذا ؟ ربما كان الاول صحيحاً .. بل هو الصحيح .. حتماً» . وفي اعماقها ، ينسل صوت آخر .. صوت حزين اصم متسائلاً في تلك الحوارية الصامتة : «وماذا لو كان الثاني هو الصحيح ؟ ! من يستطيع ان يعرف الحقيقة ؟»

الرابعة الا احدى عشرة دقيقة .. والمطر يتهاوى من السماء فيبدو اشبه بستار من الدخان كثيف . الريح والزمن .. والشك والحيرة والخوف والالم .. ماأكثر المصائب .. انها كالطيور المهاجرة لاتاتي فرادى وانما جمع إثر آخر ... لابد من فحص آخر ..

الرابعة الا تسع دقائق والريح تئن والمطر .. الرابعة الا سبع دقائق والريح والمطر .. إلا خمس دقائق والريح تمزق الكون كله .. ثلاث دقائق وتاتي الرابعة والريح والمطر .. دقيقتان .. تك ..تك .. لاصوت هناك غير صوت الزمن .. تك .. تك .. تك .. وتاتي الرابعة .. وها هو خالد يصل بعربته لياخذة الى الطبيب .

كان عليها ان تساعده في الوصول الى العربة .. المطر شلال مجنون تصفعه ريح صرصر .. والبرق افاعٍ تشق السماء مستبقةً رعوداً مدوية تصم الاذان ..

- هيا .. هيا .. لاتبتئس .. ضع يسراك على كتفي وامسك عصاك بيمينك ..

طوقته من خصره .. وضع يسراه على كتفها .. ورفعت

بيسراها مظلة مطرية على راسه لتبدأ المسيرة .. خطوة .. خطوة .. مثل طفل يخطو خطوته الاولى ، حتى بلغا العربة بصعوبة بالغة .

ادار خالد مفتاح العربة .. بدأ المحرك بالعمل .. ودارت العجلات .. وللتو اعترى جسد العربة ارتعاشات خفيفة لكنها سريعة . استمرت العجلات في الدوران غير ان العربة لم تتحرك .. لقد انغرست العجلات الخلفية في الطين . ومن داخل العربة ، انطلقت انة مشحونة بالم حزين :

- «مابك» تساءلت «ماذا حدث ؟»

كان العرق يتصبب من الجبين المخضوضر .. وتوقف المحرك .

- اهتزازات العربة .. تؤلمني .. تقطعني .. تـ ..

ومات الصوت المختنق بدمع عصي بين شفتين مبحرتين نحو الفناء ..

- حسن .. ساجلب لك مقعداً تستريح عليه ريثما تنتزع العربة من الوحل .

لم تكن اعتيادياً تعرف الخوف . لكنها الان خائفة - خائفة جداً .. كانت تخشى ان تنزلق قدمها فتبرّه معها .. وتسمرت عيناها في الارض تقيسان المسافات بين مواطيء قدميها حتى انتهت رحلة متر وبعض المتر .. مضنية طويلة كرحلة الف عام . اجلسته على كرسي وضعته عند مدخل الدار .. واتجهت نحو العربة ..

كان الطين كثيفا شديد اللزوجة .. لم تكن الحركة على ارض كهذه يسيرة .. وماجعلها اكثر صعوبة انها كانت تنتعل نعلاً من المطاط ، لم تكد تقطع بضع خطوات حتى لفته من كل جانب كتلة طينية تزداد حجماً مع كل خطوة جديدة ، فتزداد ثقلاً تبعاً لذلك .

حين وجدت نفسها امام المهمة الجديدة - تخليص العربة من الطين - فكرت ان تمنح راسها اجازة .. سوف توقف التفكير حتى بالمهمة نفسها .. فبهذه الطريقة وحدها ، ربما يكون بامكانها ان تنجز تلك المهمة المستحيلة ، اذ ان اي قدر من التفكير مهما كان ضئيلاً ، لابد ان يثير في نفسها قدراً من الخوف يمكن ان يشل حركتها . غير ان ثقل الطين لم يدع راسها يستمتع بذلك الترف .. كان عليها ان تبحث عن طريقة مجدية للتخلص ، قبل كل شيء ، من ذلك الوزن الثقيل العالق بقدميها .. تاملت الموقف على عجل : «لابد ان خوض الطين بقدمين حافيتين اكثر سهولة من السير بنعلين يحمل كل منهما قرابة كيلوين من الوحل .

عند حافة الرصيف كان هناك ، تحت سقيفة من الاسبست كومة من تراب بقي في مامن من المطر . ستنقل بعضاً منه الى ماتحت العجلتين الخلفيتين .. القت المظلة جانباً .. وراحت تخترق الوحل بمشقة وهي تنتقل بين كومة التراب والعربة ، فيما كانت رعشة باردة تهز كل خلية في جسدها بفعل مابدا وكانه تيار ثلجي يتسلل تحت الجلد عبر قدميها الحافيتين . كانت تريد ان تسبق الزمن فراحت تغرف التراب براحتي يديها دون ان يخطر ببالها ان صحناً او اي اناء يمكن ان يتسع لكمية اكبر مما تستطيع ان تحمله بكفيها .. ظلت تروح وتجيء وقد احنت قامتها لتحمي حملها الثمين من البلل .. ولكن .. ماان كانت تضعه امام العجلتين الخلفيتين حتى يتحول بدوره الى وحل .. الا انه لم يكن امامها غير الاستمرار في حكاية النملة وحبة القمح . توقفت لحظة عن العمل تتامل التراب الذي نقلته بشق النفس ليتحول الى وحل . كاد الياس ان يتسلل الى قلبها .. سافرت اليه بعينين مشفقتين عبر لون/ رمادي داكن استبياح الكون كله .. وفي السماء مرق طائر اسود غريب مخترقاً ستار المطر وهو يتخترق نحو الافق الغربي .. «لابد من حل اخر .. ولكن .. ماذا استطيع ان افعل ..» وبغتة تذكرت انها رات في يوم من الايام قطعاً ممزقة من المطاط .. «اين» ؟ حاولت ان تتذكر .. وراحت تتحسس الارض بقدميها الحافيتين تارة وبيديها تارة اخرى .. حتى وجدت بضع قطع منه . وضعت المزق المطاطية امام العجلتين وبدات رحلتها من جديد بين سقيفة الاسبست والعربة ، حتى بدا لها ماجمعته من تراب امام العجلتين تلاً ..

- اضغط البنزين ياخالد .. اضغط قليلاً .. قليلاً اكثر ..

وبدات العجلات تدور .. ومع حركتها تناثر التل الترابي في الهواء ! وعلى غير وعي منها ندت عنها آهة حزينة .. تطلعت الى السماء معاتبة : «ياالهي .. لم أمطرت سماءك ؟ !» واذ وقفت هناك حائرة لاتدري ماذا تفعل ، ثمة سؤال كان يروح واخر يجيء .. ماذا تستطيع ان تفعل بعد هذا .. حبة القمح وصلت قمة التل .. اما تلها الترابي .. فماذا بقي منه ؟ اندفع العربة ؟ او يمكنها ان تفعل ذلك ؟ لا .. لايمكن .. ان ذلك مستحيل .. وغير مجد .. اترفع العربة ؟ هي .. هي وحدها .. ايمكن ان تفعل ذلك ؟ انه

الشيء الوحيد الذي ينبغي ان يُعمل .. تلفتت يمنة ويسرة .. لا احد هناك ، كانت تقف وحدها في هذا الكون الشاسع والريح والمطر .. نظرت الى يديها الهزيلتين .. انها لاتستطيع ان تحمل مازنته عشرة بل حتى خمسة كيلوغرامات .. فهل يمكنها ان ترفع عربة كبيرة ـ بيوك من طراز قديم ! لا .. لا .. انها نكته .. ونكتة فجة .. لكن إلان .. كل شيء فقد ابعاده الحقيقية واستعار ابعاده جديدة .. مشوشة وغير واضحة .. حقيقة الامس باتت اليوم وهماً .. ووهم اليوم الا يمكن ان يصبح حقيقة غداً ؟ .. لابد ان ترفع العربة من الطين . واتسعت عيناها وهي تتساءل بصمت : «احقاً استطيع ان افعل ذلك ؟ انا وحدي ؟ ان اربعة رجال ضخام لايستطيعون ان يفعلوا ذلك على ارض جافة ، فكيف تستطيع هي ان تفعل ذلك بمفردها وعلى ارض استباح الوحل كل شبر فيها ؟ ودار في رأسها سرب من النمل لاتدري من أين جاء .

وقفت لحظات بلا حراك .. دارت حول العربة .. وقفت عند مؤخرتها .. وبدا لها كما لو ان كل شيء قد توقف عن الحركة : الارض والشمس والنجوم والفجر .. اقتربت من العربة وراحت تلمسها بلطف وكانها تداعب قطة اليفة .. لمست العارضة الخلفية .. كانت باردة وقد انتثرت عليها حبات من المطر .. وللتو سرت في اعماقها رعشة خوف ـ الا انها ثبتت يديها تحت العارضة .. وفي الوقت نفسه ثبتت ساقها اليمنى في نقطة معينة على الارض وابعدت اليسرى الى الوراء لتشكل مع امتداد يديها خطاً مستقيماً مائلاً يستطيع ان يدفع بالعربة الى الاعلى عند اللحظة الحاسمة ، وليكون مسنداً لجسدها حين تاتي تلك اللحظة . تاكدت ان العتلة التي شكلتها من جسدها ويديها وساقيها كانت سليمة ثم نادت :

ـ اضغط البنزين ياخالد .. اكثر قليلاً .. اكثر قليلاً ..

ويشتد ضغط الجسد على الساقين وهي تدفع بالعربة الى الاعلى .. ومن الكتف ينهد شيء ما ثقيل ثقل رصاص مصهور يتدفق في اطرافها الاربعة .. عضلات الساعدين والساقين تتضخم فتبدو أشبه بكرات مبعوجة من حديد وهي تحاول الارتفاع الى الاعلى بذلك الحمل الرهيب الذي يستقر على كفيها .. جفناها ينطبقان .. وفي صدرها يضيق شيء ما .. اضلاعها تقترب من بعضها .. تضغط على الرئتين .. ومن بين شفتيها تنطلق صيحة مرتجفة كأنها قرقعة ماكنة عتيقة توشك ان تتحطم :

ـ اضغط قليلاً .. قليلاً اكثر ..

وترتج كل معالم الصورة .. لم يعد هناك شيء يُسمع او يُرى .. حتى الهواء لم يعد كافياً .. اضلاعها تقترب من بعضها اكثر .. تحس بضغطها العنيف المتزايد على الرئتين .. تختنق .. تحاول ان تصرخ ... ولجزء من الف جزء من الثانية ينبعث في اعماقها صوت هامس يقول لها : «ارخِ يديك .. ارخِ يديك» . حاولت ان تصرخ عسى ان يتوقف الاختناق والتمزق الذي تحسّه في اعماقها .. لكن كرات الحديد المبعوجة تزداد توتراً حتى تكاد تتحطم .. حاولت ان تصرخ بخالد ليوقف الضغط على دواسة البنزين ، غير ان صوتها كان حبيسا .. حاولت ان تسحب يديها من تحت الدعامة ـ الا ان ثمة شيئاً في رأسها منعها من ان تفعل ذلك .. فيما راحت يداها تشددان الضغط تحت الدعامة في محاولة لرفعها .. وللحظة بدالها ان كل شيء قد تجمد .. هي والكون والريح والمطر .. وبغتة .. شيء ما .. لاتدريه ينغمد في ساقها اليسرى ويتدفق ألم رهيب كسيل من رصاص مصهور .. وفي اللحظة عينها تدرك ان شيئاً ما قد حدث ـ لابد ان قوة عظيمة مجهولة قد دفعتها بعنف الى الوراء بالرغم من انها لم تشعر ابداً انها قد تحركت من موقعها .. فهي ماتزال مسمَّرة حيث كانت وقد غاصت قدماها حتى الكاحلين في الطين .. فيما كانت يداها قد تجمدتا في نقطتين في مستوى واحد في الفضاء ..

ـ ياالهي .. ماالذي حدث هل زلزلت الارض زلزالها .. ام انها قد كفت عن الدوران !

وبخوف كلي وببطء فتحت عينيها .. وانفرجت شفتاها بحثاً عن الهواء .. وارتج صدرها بعنف .. لقد حدثت المعجزة .. ولكن .. أحقاً ان ذلك قد حدث ؟ لقد انطلقت العربة كالسهم نحو الشارع المعبد ..

انها لاتصدق .. لاتستطيع ماحدث ـ وتسبح على خدين لفحهما البرد ، دموع حارة .. وببطء كبير ترتخي يداها المتوترتان .. بيد ان الماً لم تعرف مثله من قبل ، يتدفق في الساق اليسرى .. ألم موجع ثقيل كالرصاص المصهور لا يرحم .

كان عليها ان تذهب اليه لتساعده في الانتقال ثانية الى العربة .. لكن .. انىّ لها ان تجتاز كل هذه المسافة والرصاص المصهور لايرحم ! هذه المسافة ماطولها .. الف سنة ضوئية .. رفعت يدها المجهدة باعياء لتجفف دموعها

بحاشية كمها قبل ان تبدأ المسيرة الجديدة .. مسيرة الف سنة ضوئية ...

انتزعت قدمها اليمنى من الطين .. وضعتها في موقع متقدم .. ومالت بجسدها عليها ظناً منها ان اليسرى ستلحق باليمنى بحركة اوتوماتيكية بالرغم من الالم .. لكن الالم كان ثقيلاً ورهيباً .. «يارب .. ماذا سأفعل .. أبعد كل الذي فعلت لا استطيع ان اتحرك !» بكائية خرساء كانت تجوب في مدافق دمها .. وينبعث صوته منادياً من بعيد ...

- أجل .. أجل .. انا قادمة .. قادمة فوراً .. سأزيح الطين عن قدمي واتي اليك ..

وتعيد قدمها اليمنى قليلاً الى الوراء بأمل ان يكون بمقدورها ان تحرك اليسرى قليلاً الى الامام .. الخطوة الاولى هي الشيء الاصعب . لو استطاعت ان ترفع اليسرى قليلاً الى الاعلى ، ربما يكون بمقدورها ان تحركها الى الامام ايضاً . لابد ان تفعل ذلك .. فهي مافعلت كل مافعلت لتتسمر في الارض .. لابد ان خطأما قد حدث في المحاولة السابقة ، ستجرب من جديد .. رفعت اليمنى .. وضعتها في موضع متقدم نسبياً .. انحنت قليلاً .. أمسكت بساقها اليسرى عند الركبة .. وقليلاً .. قليلاً .. بدأت ترفعها مثلما ترفع آنية رقيقة قابلة للكسر ، لتضعها على الارض من جديد في موقع يتقدم اليمني قليلاً .. وكانت الخطوة الالى !

- هيا .. هيا .. ضع يدك على كتفي .. وامسك عصاك بيمينك .. أجل .. اجل .. هكذا ..

طوقته من خصره ... رفعت بيسراها المظلة المطرية فوق رأسه .. وسارت به نحو العربة

١٩٨٨

الان روب غرييه :

أنا اضع القارىء في حالة ارتباك !



حاوره : حسب الله يحيى

■ الان روب غرييه :

اعماله المترجمة الى العربية /

- نحو رواية جديدة . ترجمة : مصطفى ابراهيم مصطفى ، تقديم : د. لويس عوض ، دار المعارف بمصر .
- ستائر النوافذ الخارجية - (رواية) . ترجمة : سعيد احمد الحكيم / مجلة «الاقلام» العدد ١١/ آب ١٩٧٧
- جن - (رواية) . ترجمة : سعيد علوش وخديجة بناني / دار المامون - بغداد ١٩٨٦
- كما ترجمت بعض قصصه الى العربية ، ومنها قصة «الشاطىء» التي نشرت في مجلة «العاملون في النفط» قبل اعوام .

■ له : ٧ افلام و١٢ رواية ،

■ هذا الحوار :

اثناء وجوده في بغداد لحضور مهرجان المربد التاسع .. ؛

التقت «الاقلام» الروائي الفرنسي : آلان روب غرييه في ٢٤/ ١١/ ١٩٨٨ وأجرت معه حواراً خاصاً قام فيه الدكتور شاكر نوري بمهمة الترجمة وقد نقل بعض الصحفيين الذين حضروا هذا اللقاء الخاص أجزاء قليلة من حديث غرييه للأقلام بينما احتفظنا بأصل اللقاء وما أضيفت إليه من اجابات وها نحن نقدمه لقرائنا في الصفحات الآتية

الاقلام

بدانا حوارنا بسؤال الروائي الكبير حول مفهومه للحداثة في الفن الروائي

ـ هذا سؤال جيد وجوابه صعب.

فمنذ بداية القرن التاسع عشر ، كان العالم الغربي والعالم بصورة عامة في حالة تغير مستمر .. فمثلاً مفهوم العلم الآن ليس له اي علاقة بزمن بلزاك .. وكان يعتقد بان العلم حقيقة ، بينما العلم بالنسبة للعلماء الحديثين شيئاً ليس حقيقياً ، حقيقة مطلقة ، مثل التمارين الذهنية التي تسمح بالذهاب الى القمر .. انها مسالة ليست حقيقية ، وانما هي متخيلة .

مفهوم العلم ليس ثابتاً .. وكذلك مفهوم علم النفس حيث نجد انه في تغير كلي .. ولهذا نجد بأن علاقة الانسان بالعالم قد تغيرت .. ولكن النقد الغربي يحاول ان يضع الرواية في مكانها منذ خمسة عشر عاماً .. ولهذا السبب نجد نقاد الرواية الجديدة يوجهون النقد الينا كوننا لا نكتب رواية كبلزاك .. وفرنسا تعتبر من الدول التي مازال النقد الادبي فيها يرتبط بقيم القرن التاسع عشر المحافظ .

لم يكن تكويني تكويناً ادبياً ، وانما انا مهندس بايولوجي ، وبالنسبة لي كرجل علمي ، ارى بان العلم شيء مخترع ، والعلم بالنسبة لي هو التقدم الى آفاق ابعد في العلوم . نحن لانعود الى مصادر الماضي ، بقدر ما نفكر بالمستقبل ..

وعندما بدات الكتابة عملت وفق هذه القاعدة ، وبدات بالنظر الى الامام . ولذلك سلكت سلوكاً علمياً .. ولكل كاتب مهمة ان يبدع شيئاً جديداً وهو السبب الذي جعل القانون يسقط على راسي كالسيف . يقولون لي ان الرواية لاتكتب هكذا .. وبالنسبة لي فان الحداثة هي خلق شيء مستقبلي ، والابداع الحديث موجود في نقاط عديدة .. واول نقطة هي الفراغ .. وانا اريد ان اطور هذه الفكرة ، فمنذ (١٥٠) عاماً كانت شخصية الانسان كاملة .. وكان الرجل البخيل عند بلزاك ؛ شخصية محددة لديها وجه يشير الى البخل ، لها كلامها ومقرراتها وتدل على البخل ، ومظهره مظهر بخيل .. واي فعل من افعاله تبدو لرجل بخيل .. وفي هذه الحالة لايوجد فراغ في الشخصية المنسجمة والمحددة .. بينما العالم الحقيقي لهذه الشخصية فغير محدد ، وبالنسبة لعلم النفس ، فانه كان يبحث عن هذا الفراغ ، وقد انقلب كل شيء فجاة ، وفقدت فكرة البخل والبخيل كل الموازين .

ان مسالة الفراغ ، مسالة مهمة في العلوم منذ اينشتاين ، ذلك ان المفاهيم قد انقلبت والنظرية العلمية الصارمة قد اصبحت ناقصة وليست شاملة وقاطعة كما كانت منذ (١٥٠) عاماً .. الشيء الوحيد المنسجم مع ذاته هو الموت والعلم اذا كان حيوياً فلا بد ان يوجد فيه فراغ .

* هل تعني بان العالم الحقيقي .. هو كسر الفراغ ؟

ـ هناك فراغ في كل الميادين ، في الفلسفة وعلم النفس وكل النشاطات الانسانية .. هناك اتجاه واضح للبحث عن الفراغ .. ويصح هذا على العمل الروائي .. وان اول رواية في الحداثة هي «الممسوسون» لدوستو يفسكي ، وهو كتاب رائع ، وذلك لأن الشخصية الرئيسية في الرواية ، شخصية غائبة وغير مفهومة . انه شخصية تقود مجموعة ثورية ، لكن احداً من القراء لايعرف ذلك ونفس اعضاء المنظمة انفسهم لايعلمون ذلك .. وهذا يعطي قوة للشخصية .. ولهذا السبب اصبحت شخصية الرواية اشكالية ، ونفس هذه الشخصية تتكرر في معظم روايات القرن العشرين مثل روايات فوكنر وجويس وكافكا .. فهناك دائماً فراغ والتباس ، ودائماً نرى بان الكاتب يطرح نفسه .

لأقرب الحداثة من القارىء ، ذلك ان الكاتب الكلاسيكي الذي عرفناه ، كاتب مبدع يعرف حقائق العالم . لقد كان يجلس الى طاولة الكتابة ، مركزا مهمته على معرفة الحقائق وشرحها ، ولكن الكاتب الحديث .. رجل يجلس الى طاولة الكتابة لأنه لايفهم العالم .

لقد كنت باحثا بايولوجياً علمياً ، وفجاة بدات بكتابة الرواية .. لماذا ؟ لأنني شعرت بغرابة العالم وقلت في نفسي انا لاافهم العالم ، لاافهم مايحدث . بدات الكتابة ولديّ انطباع بان هذا هو التعريف الاول للحداثة .. ولهذا السبب نجد بان التناقضات في الروايات الحديثة لم تعد شيئاً سيئاً كما هي في الماضي .. التناقض في القرن العشرين هو الفن .. بينما كانت هذه التناقضات تشكل عيباً عند بلزاك .. ولذلك لاتوجد تناقضات عنده .. كل شيء كان يجب ان يكون عقلانياً عنده ، ولكن الحقيقة الآن ليست عقلانية .

* وهل تعتقد بان الحقيقة قائمة على الوهم ؟

ـ في فرنسا نطلق عن مثل هذا الوهم وهماً حقيقياً .. وهو النوع الذي يطمئن القارىء ، وهذا الشيء كان عند الكتاب التقليدين .

ان العالم ملء بالتناقضات .. ولذلك يجب ان تكون

الرواية مركبة وعقلانية . ويمكن ان نطلق هذا الشيء الوهم او الايديولوجيا .. المطمئنة للقارىء .

* لااخفي السيد غرييه بان في اجوبته شيئاً من التناقض !

- نعم .. اجوبتي فيها شيء متناقض وانا لااخفي هذا .

* انت مهندس بايولوجي .. تتعامل مع العلم .. ماتاثير هذا العلم على هندسة رواياتك ؟

- بالنسبة لي كرجل علم ، كان كل يوم يعني اكتشاف شيء جديد . بينما كان هذا الاكتشاف مدعاة للسخرية في العشرينات .

* بماذا تفسر غياب المضمون في الرواية الجديدة .. ولماذا التركيز على الشكل ؟

هذه فكرة قديمة اجاب عنها النقد ..

لقد تعلمت من البايولوجيا بان الشيء المؤثر هو الشكل .. فايروس الايدز هو الشكل اولاً .. وهناك تشكيلات من الفايروسات ..

الحيوات ظهرت على شكل (٢٤) عنصراً لا اكثر ولا اقل ، ولكن هذه العناصر الـ (٢٤) تشكل سلسلة من هذه السلاسل ، ويشكل احد العناصر الـ (٢٤) عندها اشكالاً اخرى.

ان الشيء الذي نبحث عنه هو تحديد هذه العناصر ، ذلك اننا عندما نعرف هذه الاشكال ، يمكننا ان نكافح الفايروسات ، لأننا من خلال الشكل وحركته نبني الشيء .. كذلك في الادب .. فاذا كان للادب قوة ، فان ذلك يعود الى الشكل الادبي ، واذا اخذنا رواية «الغريب» لكامو ، نستطيع ان نعيد سردها كحقيقة بشكل آخر ، وآنذاك سوف يختفي الكاتب كلياً . ويبقى الشكل وتنتهي الرواية .

قوة العمل الروائي تاتي من الشكل .. وذات الشيء في اعمال مثل «هاملت» «دون كيشوت»

منذ اعوام طويلة حاول النقاد ان يفهمونا عكس ذلك ، مثل نظرية الالتزام عند سارتر .. حاولوا ان يفهمونا بان الالتزام له مضمون وبالتالي ياتي الشكل ، وهذا شيء غير معقول ، فللكتاب شكل اولاً وشكل لاحق هو المضمون .. الشكل هو المهم .. وهو المعنى الآخر للحداثة . أول فهم للحداثة ، هو ان العمل الادبي .. شكل . والشكل ليس تعبيراً عن المضمون ، ولكنه البحث عن المضمون .. الرواية لم تكتب لكي تصنع ، بل لكي تفهم الاشياء .

* اذن ماهو الفرق بين التجريد والحداثة ؟

- هناك اختلاف كلي . الحداثة ليست مجردة انما هي محسوسة .. انني اتكلم عن الانسان وهو ليس مجرداً ، ولكننا عندما نتحدث يمكن ان يصبح كلامنا تجريدياً .. نحن نتحدث عن الادب ونستخدم مصطلحات مجردة . هنا اريد ان اذكر كلمة لجان كوكتو : «الادب ليس طريقة معقدة لقول الاشياء البسيطة ، ولكن هي الطريقة السلهلة التي نقول بها الاشياء المعقدة جداً، ولكن عندما نجيب على الاسئلة لابد ان نكون مجردين .. النص ليس مجرداً بحد ذاته ، انه شكل ملموس .

ليس هناك مضمون بدون شكل . العمل الادبي .. شكل ، وليس قصة نسردها ، بل الطريقة التي نسرد بها القصة ..

* وفق هذا الاساس هل هناك علاقة بين الفن التشكيلي والعمل الروائي الجديد ؟

- اجل ، ان الروائي مثل الرسام الذي يقدم عمله بالألوان . الاديب يصنع فنه بالكلمات . هناك خطوط والوان ، والكاتب لديه كلمات مثل الموسيقى الذي يقدم عمله بالنوتات .. يمكن مقارنة ذلك ، مع اختلاف في استخدام المواد .

اللغة مختلفة عن المواد الاخرى لانها تدخل في عملية التواصل .. فعندما اذهب الى السوق لشراء كيلوين من الخبز ، استخدم نفس اللغة التي استخدمها في رواياتي ، ولكن ليس بذات الاسلوب عندما اطلب هذا الطلب ففي ذهني هناك مضمون الخبز قبل الطلب حين احدده وعندما اسال ، اطرح تساؤلي للخباز .. هنا اختلفت طريقتي في حين بقي المضمون الواحد ..

كروائي .. ابحث دائماً عن الاشياء التي اريد قولها . نفس اللغة ستكون في خدمتي ، كوسيلة للبحث ، وليس للتعبير عن احساس مسبق ، ففي هذه الحالة اعتقد بان المضمون ياتي لاحقاً .

* هل استفاد الان روب غرييه في اعماله الروائية من الواقع .. كيف تعامل مع هذا الواقع ؟

- بالتاكيد استفدت من الواقع .

ان كلمة (الواقعية) في اللغة الفرنسية ، لغة خاصة جداً ، وتعكس ايديولوجيا معينة . ان هذا المفهوم للواقع والواقعية ، يحدد مفاهيم معينة في المجتمع . وعلى هذا الاساس فان كل شيء في العالم قابل للشرح والتوضيح ، وان هذه الايديولوجيا ضد الحياة .. العالم الحقيقي على العكس

من ذلك ؛ عالم غريب ، اما الواقعية فانها ليست غريبة اطلاقاً .

* الا تعتقد بان نظرة الروائيين الجدد تنحو منحى عبثياً في بعض اتجاهاتها ؟

ـ الرواية الجديدة لا تعالج موضوعاً محدداً سواء اكان عبثياً او غير ذلك إنني لم استخدم اللامعقول في رواياتي ابداً . ان العبث مصطلح بالبيركامو .. وهناك اختلاف بين اللامعقول وغرابة العالم .. انهما شيئان مختلفان في نظرية اللامعقول .

الاشياء ليس لها معنى في الايديولوجيا الواقعية ، وذلك لأن لها معانٍ محددة في عالم اللامعقول ، كل شيء يفقد معناه .. في الواقعية له معنى ، اما في الرواية الجديدة ، فربما تكون للاشياء معنى ، وهذه (الربما) هي المهمة . ربما شيء ، وربما لاشيء ، وربما معانٍ عديدة .. وهذا المعنى يمكن ان يتغير . إن هذه الكلمة (ربما) يكمن فيها الغموض وكل الاشكالية في وقت واحد ..

* ماهي مبررات الغموض في الرواية الجديدة ؟

ـ الغموض في الرواية الجديدة ليس اساسياً ، بل وجودياً .

* هل للرواية الجديدة هدف اجتماعي ؟

ـ الرواية الجديدة تتجاهل هذا الشيء .. وربما لها معنى .

* هل انت سريالي ؟

ـ الحقيقة انني تاثرت بالسريالية والوجودية وقد لعبتا دوراً مهماً في اعمالي .

* لقد نظّرت للرواية الكلاسيكية في كتابك «نحو رواية جديدة» في حين بقيت اعمالك الروائية خالية من التنظير .. لماذا ؟

ـ نعم .. ينبغي ان يعرف القراء بأن كتابي «نحو رواية جديدة» انما هو تنظيرات للروايات الكلاسيكية .. انني لم اعمل سوى انني شرحت بالتفصيل تلك الروايات .. وقلت بان الرواية الحديثة لايمكن كتابتها ضمن النمط البلزاكي ، ذلك ان فكرة الشخصية عند بلزاك محددة تماماً ، محددة المعالم ومتناغمة ، ولكننا نعلم في ايامنا الحالية ، بأن السايكولوجيا عند الانسان متغيرة ومتناقضة ، ومادامت فكرة الشخصية قد تغيرت في العالم الحديث ، فاننا لايمكن ان نكتب وفق ذلك بعقلية بلزاك .. ان مفهوم الانسان المنسجم ، مفهوم قد تقادم عليه الزمن ، ويمكن في هذه الحالة القول بان موضوع الرواية الجديدة هو معالجة هذه الشخصية التي لم تعد موجودة الآن ، لأنها انتهت .

* وهل تعني بان الرواية مقترنة بظرفها الزماني والمكاني ؟

ـ كلا .. ان الرواية دائماً متجددة . ان هناك دائماً رواية جديدة .. حتى في اعمال اولئك الكتاب امثال ناتالي ساروت وكلود سيمون واعمالي .. هناك تجدد مستمر . ذلك اننا لانكتب عن انفسنا ، وقد مرت مراحل في الستينات والسبعينات والثمانينات .. مرت بعدة مراحل وتجددت . الرواية .. جديدة ، جديدة ، جديدة ..

* الا تشكل الرواية الجديدة ظاهرة ؟

ـ بالتاكيد .. وذلك بسبب تاثيرها على كثير من الكتاب ، ولكننا لا يمكن ان نعدها مدرسة ادبية .

* وماهي فلسفة الرواية الجديدة ؟

ـ الظاهراتية .. بالمعنى الذي استخدمه هوسرل ، اي ان الظاهراتية تفهم المتخيل .. ذلك ان هو سرل قد اخرج الاشياء من الظاهراتية .

* روايتك «جن» هل وصلت من خلالها الى معنى ؟

ـ انا اسالك : هل وصلت في حياتك الى معنى ؟ انت تفضل الرواية التقليدية .. وهو امر حر وليس مشكلة . اما رواياتنا فليست تقليدية .الكلاسيكية تدخل الاطمئنان للقارىء .. وتعتقد بان الانسان قد خلق ووضع بهذا الشكل النهائي ، في حين ان الرواية الجديدة تعتقد بان الانسان ينبغي صنعه وخلقه .

* وتغييره كذلك ؟

ـ تغيير الرواية هو تغيير الانسان.

* هل تقصد التغيير المادي ؟

ـ لا . انني اقصد تغيير الانسان ، لاتغيير الحياة باي اتجاه فلسفي .

* روايتك «ستائر النوافذ الخارجية» اثارت اشكالاً اثناء ترجمتها الى العربية .. فهناك من ذهب الى ان كلمة «الغيرة» ادق تعبيراً عن عنوانها مارايك ؟

ـ فعلاً ، عنوان هذه الرواية يثير الاشكالية .. ولها اكثر من معنى . وهناك تعبير اول هو «عاطفة الغيرة» والثاني «الستائر ..» وهو نوع خاص من الستائر التي توجد فيها فراغات .. ومن هنا بدات الاشكاليات . انا لا اقصد بالضبط اياً منهما . انا ابقي العنوان الغامض ، وهذه هي الرواية بغموضها .. انا لا اريد ان اعطي اي معنى لهذين المعنيين ..اريد ان اضع القارىء في حالة إرتباك .. ربما اريد معنى آخر ، وربما المعنيين معاً .. (الغيرة والستائر) معاً .. ولكي نفهم الرواية الجديدة لابد ان نضع القارىء في اشكالية من العنوان .. ثم نستمر ..

السيف

ياسين طه حافظ

«إلى أبي.. بعد عام من وفاته»

ومقتنعـينَ مخدوعـين نمنح سـطوةَ الفلوات بهجتَنـا
ونستجدي على أروقة الموتى صباباتٍ نعيشُ بها،
تعيشُ بنا.
لنخرج مثل دود الأرض منفردين مغسولينَ
نخرج لا شهيتُنا أفادت جوعَنا الأبديَّ،
لا وجهُ الحبيبَة قال كِلْمتَهُ الأخيرةَ،
لا صفت يوماً مسرّتُنا.
ولانحنُ اعترفنا، فجلسنا في ظلال الله مفتونينَ
بعضاً ثالثاً يتوسط الأشجار والمرمرْ.
فلم نخسر كرامتَنا.
ولم نُحْشَرْ بهذا الجُبِ أيقاظاً ومنتبهينْ..

سمعنا الصوتَ، لم نفهم نهايتَهُ:
تواريخ مضَتْ في الريحِ ، أحفادُ يعيدونَ
القراءةَ والتذكّرَ، ثم ينسجمونَ، أو ينسونَ،
أو لا يـرتضون وجـوهنَا التعبى، فينعـطفـونَ نحـو
الجهةالأخرى.
أنا قد كنتُ فيها. حين جاء أبي
رجعتُ إليهِ،
قبّلني، وقبّلَ طفلتي، ولدي

وحدّثنا حديث المتعبين، فما الذي يجري؟
تشابكت الغيومُ عليَّ، لا أدري
نداءٌ أو إشاراتٌ، يرى، يصغي؟
تصابَر،
شاءَ أن يبقى
دقائقَ،
وانتهى أبدا.

بدا صمتٌ عميقٌ واستقرَّ الغدُ لايأتي
توقّفَ كلُّ شيءٍ في مكانِهِ، هل رأيتُ سوى
إشارتَهُ التي اجتُزِئَتْ؟
سوى هذا التماس الصعبَ؟ لاشيءً!
أمامي الآن. صافٍ وجهُهُ الورديُّ، منسجمٌ مع الكونِ.
نظيفٌ ناعمٌ عيناهُ تتّقدانِ جوهرتَيْنْ ،
ولم تغرب عليه الشمسْ.

تناهى الطيفُ،
أنا الآنَ:
عراءٌ واسعٌ حولي،
بلاسقفٍ،
بغير مصدّةٍ للريح، مكشوفٌ أمامَ الله والنيزَكْ!
ولاشيءُ سوى النهر الذي يجري
سوى الاصداء والجريان في الحِقَبِ:

ديالى كان يجري حينما ابتدأت عليه الروحُ لعبتَها،
ويجري حينما استبشرتُ من عجبي،
ويجري حينما استسلمتُ من تعب ولاح الأفقُ
مثلَ السيف ما بيني وبين أبي!

١٩٨٨/١٠/٣

يسنين في الربوع العربية

د . حياة شرارة

كلية اللغات ـ جامعة بغداد

ازدادت ترجمة الأعمال الأدبية الابداعية في العقدين الأخيرين واتسع الحيّز الذي تشغله في حياتنا الثقافية وتعاظم الاهتمام بها . ولم تعد الترجمة وقفاً على عدد محدود من المثقفين ؛ بل شارك فيها جمع كبير منهم . واستكملت مقوماتها بتكوين مؤسسات حكومية ترعى شؤونها وقيام جمعية المترجمين . وبذلك صارت الترجمة حركة أدبية وليس مجرد اجتهادات فردية ، واصبحت بحاجة الى النقد والتقصي والبحث شأنها شأن الشعر والرواية والمسرحية وغيرها من الأنواع الأدبية التي يقوم الباحثون على دراستها ومتابعة سيرها .

لاشك ان الترجمة مباشرة عن اللغة الروسية حديثة لحد ما ، حتى ظلت معظم النتاجات الأدبية الروسية تنقل عن الانكليزية والفرنسية حتى السبعينات تقريباً . واذا كان النثر يمتلك مجالاً اوسع من المرونة وقدرة أعلى على التحمل في الترجمة ، فان الشعر ، بلا شك ، اقل قابلية في هذا المجال ، لأنه يتميز برهافة اقوى وحساسية أشد بطبيعة جنسه الأدبي . ولهذا السبب بقي شعراء روس كبار في الظل ، لانكاد نعرف من شعرهم شيئاً مثل فيت وتوتشيف ونيكراسوف وكولتسوف والكسي تولستوي وبلوك ويسنين وغيرهم . ربما نعرف اسماء عدد منهم ونبذة عن حياتهم ليس غير ، بينما اطلع القارىء على قسم من نتاجات تولستوي وتورغينيف ودوستويفسكي وتشيخوف من خلال الترجمة عن لغة ثانية .

لقد تغيرت الحال الآن واصبح عدد المثقفين والكتاب والشعراء على معرفة باللغة الروسية ، واستطاعت الترجمات المباشرة عن الروسية ان تقطع شأواً لابأس به في ميدانها ، بحيث صار من الممكن متابعة خطواتها والتعقيب عليها ولاسيما في مجال النثر . أما الشعر فما زال يشغل مساحة أصغر من النثر لصعوبة نقله بكل مكوناته الشعرية من لفظ ومعنى وايقاع وقافية .

اننا نحاول في مقالنا هذا دراسة ترجمات يسنين الى العربية التي توفرت بين ايدينا ولو اننا عثرنا على غيرها لأغنت بحثنا دون ريب . والترجمات التي اعتمدنا عليها حسب تسلسل صدورها الزمني هي : «يسنين ، قصائد مختارة»[1] ترجمة الشاعر حسب الشيخ جعفر ، و «من ديوان الشعر الروسي»[2] وهي مختارات لسبعة عشر شاعراً روسياً من ترجمتي ، و«مختارات من الشعر السوفياتي»[3] ترجمها شعراً المرحوم عبد الرحمن الخميسي لستة وعشرين شاعراً سوفيتياً . وقد وضعت ترجمتي ضمنها لأنه بوسعي ان انظر اليها نظرة حيادية ناقدة بعد ان مر على ترجمتها ماينيف على سبع سنوات ـ سُلم الكتاب لدار النشر في أيار ١٩٨١ ـ وازددت خبرة وممارسة للترجمة في هذه الفترة .

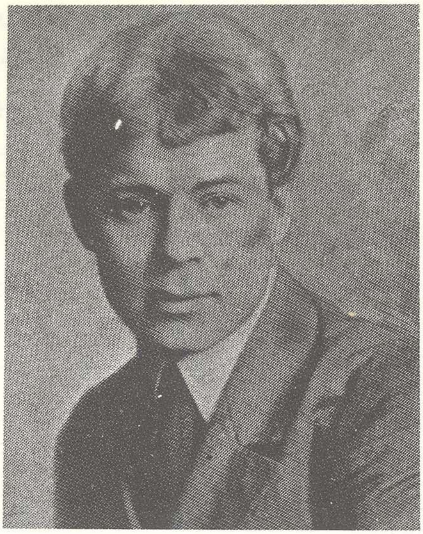
لم نقم بعرض آراء النقاد المتباينة حول ترجمة الشعر وهل يجوز ان يكون نثراً أو ينبغي ان يكون شعراً عمودياً او حراً او مرسلاً او ايقاعياً وهل يجوز ان يترجمه ناثر أو يكون وقفاً على الشعراء .. ان غرضنا هو تحليل مدلول الكلمات والجمل في سياق النص وتبيان مدى ارتباطها بالنص الأصلي أو ابتعادها عنه الإشارة إلى التغييرات التي طرأت على النص وبعض الاخطاء التي وقعت في الترجمة .وإلى أي مدى استطاعت الترجمة ان تحافظ على اجواء القصيدة اليسنينية وروحها الشعرية ونبرتها العاطفية . ولم نقف في دراستنا على القصائد وحدها وانما القينا بعض الضوء على حياة الشاعر وطبيعة شعره مما يساعدنا على فهم طريقة الترجمة .

اقتصرنا على تناول قصيدتين من قصائد يسنين وهما «رسالة إلى امي» و «عن الكلام كفت الخميلة الذهب» واعتبرتهما انموذجين للترجمة . لأن مجال مقال واحد لايتسع لمقارنة القصائد جميعها وقد اضطررنا ان نغض النظر عن بعض التفصيلات حتى في هاتين القصيدتين كيلا يطول بنا المقام في التوقف عندها جميعاً . وقد جاء الترتيب في ذكر الأبيات كالآتي : الخميسي ، حسب الشيخ جعفر وأخيراً ترجمتي . وكنا نورد المقطع الشعري برمته أو

نقتصر على الأبيات التي فيها اختلاف في المعنى وأحياناً نكتفي بنقل شطر أو بيت فقط .

مما يلفت النظر للوهلة الاولى هو عنوان مختاراتي «من ديوان الشعر الروسي» ومختارات المرحوم الخميسي «مختارات من الشعر السوفياتي» لقد وضعت يسنين (١٨٩٥ـ ١٩٢٥) ضمن الشعر الروسي ـ أي ماقبل ثورة اكتوبر ١٩١٧ ـ بينما وضعته مجموعة الخميسي ضمن الشعراء السوفيت . ولا أود الخوض هنا في مناقشة هذا الرأي والمختلف عليه لانه خارج موضوع المقال . ولكنني اقول بايجاز ان يسنين ولد وشب وترعرع في الأجواء الثقافية التي سادت روسيا القديمة وان جذوره عميقة فيها عمق شجر البتولا . فهو بتكوينه النفسي والسلوكي والفكري يمت إلى روسيا البائدة ، رغم نظمه العديد من القصائد التي مجدّ فيها الثورة ، غير أن اجمل قصائد هي التي تغنى فيها بقريته وغاباتها وأهلها . ويحضرني هنا ما أورده طه حسين بصدد مؤرخي الأدب العربي بأنهم لم يضعوا الشعراء الذين دخلوا في الاسلام ونشأوا في الجاهلية كالحطيئة مثلاً ضمن الشعراء الاسلاميين ويقول في هذا الشأن «وهؤلاء المؤرخون عندما عرضوا للشعراء الذين ادركوا الاسلام أو أدركهم الاسلام وهم شباب أو شيوخ لم يسموهم شعراء اسلاميين ، انما عدهم بعضهم في صراحة شعراء جاهليين .. لأنهم تأثروا بالحياة الجاهلية التي انضجت قرائحهم وكونت اذواقهم فلم يستطيعوا لطبائعهم تغييرا»(٤) . واعتقد ان هذا الرأي ينطبق على جميع من يدركون الهزات والتحولات الاجتماعية العنيفة وقد بلغوا سن الرشد .

تتصف مجموعة الخميسي بصفة متميزة عن الترجمتين الأخريين وهي ترجمتها شعراً ـ كما درج على ذلك الكتاب والشعراء المصريون ـ فلها قافية الشعر التي تتماسك داخل اطارها أبيات القصيدة بموسيقاها وتناغمها وجرسها مما يروق السمع والبصر . ويبقيها محلقة في مجال الأجواء الشعرية ولاينقلها إلى أرض النثر التي تطوّح بأوزانها وبحورها ، ويفكك ترتيبها اللفظي الموّقع ولا يبقى منها سوى معاني الكلمات المنضدة في كتابتها وفق النهج الشعري وماهي منه . لاشك ان تجريد القصيدة من هيلكها الشعري واقامة بناء نثري مكانه يفقدها صفتها الرئيسة ويحوّلها من نوع أدبي الى آخر . ولكن الترجمة سواء كانت شعرية أو نثرية تبتعد عن النص الأصلي بدرجات متفاوتة



يسنين

وبلوغ الكمال يكاد يكون مستحيلاً . ومن هنا جاءت بعض الآراء المتحاملة على الترجمة [«ان الترجمة شيء متطفل على الخلق والالهام» «ان ترجمة عمل أدبي ليس لها طعم تماماً كطعم ثمرة الكرز عندما تطهى بماء مغلي»](٥) وان «الترجمة خيانة»(٦) كما يقول مثل ايطالي . غير ان الترجمة تمضي في سبيلها بخطى سريعة رغم كل مايقال فيها ، لأنها ضرورة ثقافية لايستغنى عنها وتبقى قضية الاجادة والتجويد هما موضع النقاش والبحث ليس غير .

×××

تتسم قصيدة «رسالة إلى أمي» المشهورة ، بطابعها الموسيقي وانسيابيتها وهذه سمة مميزة لكثير من قصائد يسنين التي تحولت إلى أغان يترنم بها الناس . وكانت «رسالة إلى أمي» من الأغاني الواسعة الانتشار لفترة طويلة وذلك لتناغمها وعذوبة جرسها ولأنها تتحدث حديث العاطفة الصادقة النابعة من اعماق الروح ، فهي تتحدث بصفاء ووضوح وبساطة يخلع عليها جمالاً هادئاً أخاذا . وحري بنا ان نشير إلى ان الطابع الغنائي لقصائد يسنين لم يأت اعتباطاً وانما ينبع من حبه العميق لأغاني بقاعه في ريزان وتشبعه بالحانها وايقاعاتها . وقد ذكر : ي . ف . غروزينوف الذي تعرّف على يسنين عام ١٩١٨ في مقالته «س . يسنين يتحدث عن الأدب والفن» بانه لم يكن يحب الموسيقى الكلاسيكية وانما كان «يرقص الرقصات الشعبية ويعزف على آلة الهارمونيكا ويغني الأغاني الريفية والشعبية ، وكان يحفظ عدداً كبيراً منها وكانت بعض الأغاني الريفية التي يغنيها من ابداعه»(٧) زد على ذلك ان

شخص أمه كان قريباً إلى نفسه فكانت تمثل في ذهنه بحبها الحنون الرقيق وتلهفها للقائه وخوفها عليه . ويقول ي . بروكوشيف في المقدمة التي كتبها لديوان الشاعر «بعد فراق طويل يشوبه القلق، كان الشاعر عندما يلتقي بأمه وتدفأ روحه برؤيتها ، يحدثها عن أعز واعمق مافي نفسه ، وكان اللقاء يترك دوماً أثراً طيباً في ذكريات فؤاده»[8] وفي هذه القصيدة يبوح لها بمكنون نفسه فهي «العون والفرحة» وسط دوامة الحياة العاتية التي تلفه .

ان الشاعر هو البطل الغنائي في القصيدة التي يناجي فيها أمه والتي تُعد جزءاً من ذلك الريف الذي عاش فيه صباه المرح بلا هموم نفسية والتحمت روحه به وظل النبع الذي لا ينضب لاشعاره حتى في أحلك سنوات حياته . فهو الوطن ومصدر الهناء والحب والمشاعر الجياشة والذي نجد لمساته وانفاسه الشذية في معظم اشعاره . وقد وصفه ل . أ . رامانسكي في مقال «اسلاف يسنين» قائلاً «ترنم بالأرض التي أسرته ، تغنى بالحب لأنه السعادة والسعادة لأنها الحب . تغنى بالمرأة في عاطفة قصوى شأنها شأن المروج الحبيبة والحياة والدنيا . تغنى غناءً رقيقاً بأمه مثلما تغنى ببقاع آبائه . لقد وُلد للحب والخير والفرحة والسعادة والشعر»[9] .

×××

لاشك انه من غير الممكن نقل الألفاظ بحروفها التي تخلق ايقاعاً صوتياً جميلاً ولاسيما حين نقرأه بصوت مسموع ، فان حروف بعض الكلمات يعطي ترتيبها داخل الكلمة المفردة رنة صوتية منغمة لها تأثيرها الايقاعي في اذن القارىء اضافة الى جمال معانيها . وتركيب الالفاظ يرتبط ارتباطاً صميمياً بطبيعة اللغة ويستحيل أحياناً نقلها إلى لغة ثانية . ولنأخذ نموذجاً لتأثير لفظ الكلمة ، هذه الأبيات من قصيدة السياب «الأسلحة والأطفال» :

وهسهسة الخبز في يوم عيد
وغمغمة الأم باسم الوليد
تناغيه في يومه الأول[10] .

ان «هسهسة» و «غمغمة» والغين في «تناغيه» يمد الأبيات بجرس صوتي رخيم ، زيادة على انه يشيء بالدفء والحب والفرحة . واذا قرأناها ضمن أبيات المقطع كله نجد ان قوتها الصوتية تزداد ارتفاعاً باجتماعها مع الحروف الصفيرية وهي الصاد والسين التي ترد أو تتكرر في كلمات أخرى : «عصافير» «صبية» «سنا» «يصلصل» «ساقية» «سرت» «سنبل» . فحروف الألفاظ تخلق هنا توافقاً صوتياً اضافة الى القافية . تُرى ماذا ستكون عليه حال هذه الأبيات فيما لو ترجمت إلى لغة أجنبية ؟ لاشك انها ستفقد جمالها الفاظها الصوتية .

تتوالى حروف الجيم والشين في البيتين الأولين في قصيدة «رسالة إلى أمي» في كلمات «جيفا» «يشو» «ستاروشكا» «جيف» مع تكرار كلمة سلام ، هذا اضافة الى «التاءات» و «السينات» في «بووست» «ستروييتسا» «توت» «سفيت» في البيتين التاليين . لا شك ان الجرس والنغمة اللذين تخلقهما نوعية الحروف وترتيبها في الكلمة لايمكن نقلهما إلى لغة ثانية . وبذلك يعوّل على القافية وحدها في خلق الانسجام الداخلي والظاهري للقصيدة كما في ترجمة الخميسي الشعرية للأبيات :

عجوزي .. هل تُرى أنت على قيد الحياة ؟
أنا مازلت حيا ... فاقبلي مني السلام
على دارك ، فليلهل عذب الوقع يا أماه
ضياء الأمسيات كما الرهام .

ان وجود الوزن في الترجمة يُبقي على النَفَس الشعري للقصيدة ويجعلها جميلة الوقع والتأثير . غير ان الحفاظ على القافية يؤدي أحياناً إلى اهتزاز المعنى ، ويا للأسف ، أو يجعله خافت الألوان حيناً ، قويها حيناً آخر . وقد يُدخل عليها زيادات واضافات تقتضيها الضرورة الشعرية . ان «عذب الوقع يا أماه» لا وجود لها في النص الأصلي ، أما «الرهام» ويفسره في الهامش بانه «المطرة الضعيفة الدائمة» فلا تربطها حتى أوهى الخيوط بالكلمة الروسية التي يقصد بها : فاتن ، عصيّ وصفه ، في منتهى الجمال ، أخّاذ الخ . واذا كان الشاعر قد اختارها لغرض ان تتفق مع القافية «السلام» فقد كان من الضروري ان يعطي كلمة قريبة بمدلولها أو تشير ولو اشاره خفيفة الى المعنى الاصلي لاسيما ان كلمة المساء في اللغة الروسية تمتد حتى تصل الساعة الحادية عشرة مساء وبعدئذ يمكن استعمال كلمة ليل ، أي انها تشغل مساحة زمنية أطول مما هي في العربية حيث يبدأ الليل مع حلول الظلام ، ومن الممكن الافادة من امتدادها هذا لاعطاء كلمة قريبة بمدلولها من المعنى الأصلي .

ان البيت الأول من المقطع «عجوزي ... هل تَرى أنت على قيد الحياة» ينقل المعنى الظاهري بحذافيره . وان لم نتكلم عليه باديء بدء كما يقتضي الترتيب المتدرج لتناول القصيدة فذلك لوجود تباين في شكله لدى المترجمين لايتفق والمعنى الباطني . لعل كلمة عجوزي تضلل أو تموه المعنى ، فيخيل للمرء انها عجوز هرمة ربما توافيها المنية في أية ساعة ـ علماً بأنها عاشت بعده اكثر من عقدين من السنين ـ ما يحمله على أن يتساءل أهي مازالت على قيد الحياة . ولكن الاجابة الواردة في السطر الثاني ، ناهيك عن معنى القصيدة بأسره ، يزيل هذا الالتباس والغموض «انا مازلت حيا» ، مما يدل على انه يسأل عن شيء يشتركان فيه معاً ، مثل كيف تعيشين أو كيف حالك أو صحتك ، كما نسأل في أية رسالة عادية . فالكلام هنا من النوع الدارج المألوف في الحديث وليس بالمعنى القاموسي الصرف الذي لايفي بالغرض دوماً وانما يعطينا أحياناً مفتاح الكلمة لنصل بحدسنا ومعرفتنا الى المعنى الواضح الجلي . ان ترجمة حسب الشيخ جعفر «مازلت حية ترزقين ياعجوزي ؟» تفي بالمعنى أكثر من الترجمتين الأخريين ـ كانت ترجمتي «أمازلت على قيد الحياة ياعجوزي» ـ لأن وضع الفعل ترزقين مع حية أضفى عليها المعنى المألوف في السؤال عن صحتها وحالها وأزال احتمال الموت .

واذا قارنا النص الأصلي ببعض الترجمات الانكليزية لهذين البيتين فاننا نجد مثل هذا الالتباس في ترجمة ديمتري ابولينسكي :

Are you still alive , my old lady?(11)

بينما نجد في ترجمة بيوتر تيمبست الصادرة عن مطبوعات دار «التقدم» في موسكو ترجمة أخرى قريبة من الكلام الدارج في المراسلة :(١٢)

still around, old dear? How are you keeping?

أما الاجابة فهي على التوالي : «أنا مازلت حيا» ، «حي أنا» «وأنا مازلت حيا» . وهي تحمل إلى جانب مفهومها اليومي بانني عائش ، جانباً آخر يردّ فيه على المخاوف التي تساور أمه وتؤرقها من احتمال موته هو بسبب حياته الطائشة الحمقاء التي كان يحياها وقتئذ ، ولذلك فان مفهوم حي أو ميت يتضمنه هذا البيت أكثر من البيت الأول الذي أتينا على ذكره أعلاه . ويتضح هذا المفهوم بجلاء في التصورات التي تراود أمه عن موته مقتولاً في هذا المقطع :

وفي عتمة ذاك الغسق الازرق
تراءى لك دوماً صورة لاتتغير
«شجار شب في الحانة أخرق»
«وفيه اغمدوا في قلبي خنجر» .

ويقول ي . ف . يفدوكيموف في ذكرياته عنه ، انه أتى بقصيدة «رسالة إلى أمي» التي صدرت في الكتيب الثالث من «كراسنايا نوف» ١٩٢٤ وكان لايزال ثملاً بعض الشيء وأخذ يتلوها وعندما وصل إلى البيتين الأخيرين المذكورين اعلاه «تهدج صوت يسنين ، وكان واضحاً انه يواصل تلاوته بصعوبة»(١٤) لقد كان يقضي وقته في هذه الفترة العصيبة من حياته ، والتي سبقت انتحاره بسنة واحدة ، في الحانات ودور البغايا بعد ان صار العيش عبئاً ثقيلاً عليه لاتستطيع نفسه له حملا . ويذكر ي . ف . يفدوكيموف انه عندما قرأ الأبيات التالية :

صحابي كتبوا انك من اجلي حزينة
وان القلق المضني يعذبك ولكن تكتمينه
وانك تخرجين بثوبك البالي العتيق
وعيناك مثبتتان في ذاك الطريق

يقول يفدوكيموف : «نظرت إليه جانباً : اربدت سحنة الشاعر البالغة الحزن والكآبة وهو عند النافذة وهز رأسه متألماً»(١٥) . لقد كان مشتت النفس ، ممزق الروح في هذه الحقبة وكانت صورة أمه العطوف أرق صورة امرأة إليه وأحنها عليه .

ينطوي المقطع المذكور أعلاه على كلمات تحمل أكثر من معنى في طواياها أو يقصد الشاعر معنى لايشير المعجم إلى دلالته مباشرة . فاللفظة احياناً تشغل حيزاً اوسع من مجالها المألوف في أذهاننا وإذا لم نتأمل فحواها ونستجلي دلالتها الخفية فقد لايفي معناها الظاهر بالمراد . ان كلمة «المضني» أعلاه تعود على حزينة وليس على القلق في النص الأصلي ، فهي بالغة الحزن و «يعذبك» اقتضتها الضرورة الشعرية ، غير انها مع ذلك تساعد في فهم الوضع النفسي لأمه . يترجم حسب الشيخ جعفر «تذوين قلقاً» بدلاً من «تكتمين القلق» أو «تخفين قلقك» كما جاءت في ترجمتي . وفي الانكليزية "you hide your anxiety" فكلمة تكتمين أو تخفين او تكظمين واضحة المعنى في النص ، ولكن ... هناك فعلان يكادان يكونان متشابهين في لفظهما في الروسية وينطويان على

معنيين مختلفين هما : tayat «تايات» و tayt «تايت» الفعل الأول يعني يذوي ويذوب ويهزل الخ والثاني يعني يخفي وغيرها من المترادفات . ان هذا التقارب جعل المعنى يلتبس على المترجم فوضع يعذب بدل يخفي . هذا اضافة إلى ان القلق ، في اغلب الأحيان ، يؤثر في أعصاب الانسان فيجعلها متوترة مشدودة ، أما الحزن والألم فيفعل فعله في بدنه ، فيذوي أو يهزل أو قد يزداد سمنة ! وياللغرابة !

ترجم حسب الشيخ جعفر البيت الثاني «وقد استبد بك شوق هائل» فوضع «الشوق» بدل «الحزن» واعتقد ان هذا التفسير أدل وأجمل في سياق المقطع من المعنى القاموسي «صار كئيباً ، اصبح حزيناً»[١٦] ، ولاسيما ان البيت الذي بعدها «وانك غالباً تتردين على الطريق» لايفيد معناه انها تخرج إلى الشارع لغرض التنزه أو التمشي وانما لان الشوق يبرحها ويمضّها وهي تأمل ان ترى ابنها ، فمن يدري ، لعله يعود على حين فجأة !

تتخيل أمه أن شخصاً طعنه بسكين في صدره في أعقاب شجار شب في الحانة ، فيطمئنها لان ترتاح بالاً وتترك الوساوس جانباً وجاءت الترجمات الثلاث على هذه الشاكلة حسب الترتيب الذي ذكرته في بداية المقال :

فيا أمي الحبيبة ... اهدئي خلدا
فماظنك إلاخيط وهم
فاني لست سكيراً إلى هذا المدى

لاشيء من هذا ياأمي . اهدإي
ليس هذا غير توهمات ارق وارهاق .
فما انا بهذا السكير الضائع .

لاشيء من هذا ، ياعزيزتي ! اطمئي
انه مجرد هذيان مضن
فما انا بالسكير المدمن .

ثمة تباين في ترجمة كل سطر من سطور هذه المقاطع ولم أذكر البيت الرابع لوجود توافق فيه . نجد في السطر الأول على التعاقب «ياأمي الحبيبة» «ياأمي» «ياعزيزتي» . ان كلمة Radnaya «رادنايا» تعني القربى والنسب والحبيب والعزيز . والشاعر يفضي بحبه وعواطفه التي تختلج في قلبه نحو أمه ، ولذلك فإن مخاطبتها بالحبيبة والعزيزة يعبر عن مكنون نفسه حيالها . ان مناداتها بمجرد أمه وان كانت صحيحة من حيث المعنى يفرغها من الشحنة العاطفية الدفينة في اعماقه ، بينما تجعلها «حبيبة» أو «عزيزة» أكثر وضوحاً . ورد في البيت الثاني «خيطوهم» «غير توهمات أرق وارهاق» لامجرد هذيان مضن» تخفف «خيط وهم» من قوة المعاناة التي تشعر بها أمه وتلطف حالتها النفسية المتعبة ، لكن تنقل «غير توهمات أرق وأرهاق» الوضع الروحي المؤلم الذي تعيشه ، فهي أفضل معادل للتعبير الروسي . أما «هذيان مضن» فانه ينطوي على ترجمة حرفية للكلمتين الروسيتين اللتين تتكون منهما هذه العبارة ، فأمه لاتهذي ولكنها تتوهم وتتخيل حادثة مريعة وقعت لابنها مما يثقل على أحاسيسها وأعصابها . وأخيراً فان لست سكيراً لهذا المدى تعبير مخفف أيضاً «للسكير المدمن» التي جاءت في النص الروسي والتي تعبر فعلاً عن حالة يسنين وسلوكه في تلك الفترة . فقد كانت «الفودكا» لاتفارقه ليل نهار . ولكن للضرورة الشعرية أحكامها . أما وضع «الضائع» بدل «المدمن» فلا اعرف لها سببا ، لأن كلمة «غوركي» الروسية عندما تكون صفة لسكير أو شريب تعني المدمن سواء بالمدلول الشائع المألوف بين الناس أو بالمعنى المعجمي . أما ان السكير المدمن يتصف بالضياع وصفات أخرى غيرها ، فهذا صحيح بلاشك ، ولكنه لايحملنا على ترجمتها بهذا المعنى لأنه يعطي الجانب الجزئي والمحتمل بدل المدلول الشامل والثابت .

ثمة نقطة تستوقفنا وقفة عابرة في البيت الثالث من المقطع التالي والمترجم :

(١) بان افلت من جائم احزاني طليقا
(٢) فقد هاجت بي كآبة هائلة
(٣) الفرار من الكآبة العاصفة

لقد حذف حسب الشيخ جعفر كلمة «سريع» من النص الروسي والتي ترجمها الخميسي «أفلت» وترجمتها أنا «الفرار» وهي تعني هنا شوق الشاعر العارم في ان يذهب على جناح السرعة إلى منزله الريفي بعد ان انهكته حياة المدينة ، فهي تعبر عن ضيقه بالعاصمة وتوقه إلى العودة إلى بيته ، ولذلك تملك وظيفتها الواضحة المدلول في الابانة عن تلك الرغبة الجامحة التي تعتلج في داخله وحذفها هنا يؤدي إلى عدم نقل الحالة النفسية للشاعر بكاملها .

يرد في المقطع التالي هذان البيتان :

(١) انني عائد لّما حديقتنا يد السحر
تمد غصونا زمن الربيع بأزهر النبت .

(٢) انتظريني ، إذن ، حين تنتصب

اغصان حديقتنا خيمة بيضاء في الربيع .

(٣) سأعود عندما تنشر حديقتنا البيضاء

الأغصان على النمط الربيعي .

ان اضافة عبارتي «يد السحر» و «أزهر النبت» وحذف «بيضاء» اقتضتها القافية كما نعرف ، أما «زمن الربيع» فتشير إلى الوقت بينما المقصود هنا بهاء الربيع وحسنه ، باغصانه الخضر التي أثقلها طويلاً ثلج الشتاء وهو يغطي اغصان الشجر العارية . ومن يعش منظر الثلج الذي يغطي الغابات مانيف على نصف سنة يدرك بهاء الخضرة وزهوها وهي تفرش الأشجار والأرض .

لقد جاء تعبير «الخيمة» بديعاً عند حسب الشيخ جعفر ولكن لماذا خيمة بيضاء ؟ ان الصفة «بيضاء» تعود على الحديقة في النص الروسي ويختل المعنى اذا جعلنا الخيمة بيضاء لأنها تفيد الشتاء عندئذ . كان يمكن ان نقول خيمة خضراء ، ولو ان هذا النعت غير موجود عند يسنين ، ولكنه يمد الخيمة بحيوية الربيع وجماله الأخضر الذي يطغى على جميع الالوان الأخرى . أما تعبير «على النمط الربيعي» فلا يستسيغها الكلام الشعري فهي نثرية عادية وكان المعنى ينتعش لو وضع مكانها حُلة الربيع أو كساء الربيع .

في المقطع ما قبل الأخير نصادف كلمة «الصلاة» :

(١) كذلك ليس من داع لتعليمي الصلاة

فلا رجعة للماضي الذي جزناه

(٢) ولا تسأليني ابتهالاً ... فمالي انتفاع بهذا

مامن عودة ، بعد ، إلى الماضي

(٣) لاتعلميني الصلاة . لاحاجة بي لذلك

فلا رجوع إلى الماضي .

والصلاة جاءت فعلاً وليست اسماً في الروسية ، غير ان الترجمة اقتضت تحويلها إلى اسم ، وهذا أمر مألوف لاغضاضة فيه . غير ان حسب الشيخ جعفر ترجمها «ابتهالا» بدل «صلاة» . ان الفعل الروسي يحمل معان شتى إلى جانب يصلي ، منها يدعو ويبتهل ويتضرع وما إلى ذلك . ان وضع كلمة أخرى مكان الصلاة تتنافى وسياق المعنى البيت التالي حيث يقول «لارجعة للماضي» ، وقد كانت طقوس الصلاة اضافة إلى غيرها جزءاً من ذلك الماضي . غير ان انقلاباً فكرياً في معتقداته ونظرته إلى الدنيا بعد سنوات الثورة والحرب الأهلية وتغير سلوكه الخلقي في تلك الفترة من حياته جعل العودة إلى الماضي الذي يحبه مستحيلة ، وكان هذا الانفصام بين الماضي والحاضر يمثل أحد الصراعات العميقة التي تناهبت نفسه ومزقتها . ان الابتهال يختلف عن الصلاة التي يقصدها يسنين هنا وهو لايرمي إلى معنى آخر غيرها .

×××

قصيدة «عن الكلام كفت الخميلة الذهب» بطلها الغنائي الشاعر نفسه أيضاً ، مغني الطبيعة وابنها وعاشقها . فهو «الخميلة الذهب» التي كفت عن الحديث بلغة غابات البتولا ووشوشتها ولغط طيورها كما يستعمل الباحثون أحياناً هذا العنوان تعبيراً عن موته ورمزاً عن انقطاع صوته الصداح المغرد .

لقد انغمست ألوان الطبيعة وحياتها عميقاً في فؤاده وذهنه . وكان يؤمن في صباه بالاسطورة الشعبية القائلة بأن أصل الانسان شجرة وكانت مبعث صور عذبة جميلة يحفل بها شعره . وكانت البتولا بجذعها الأبيض وخضرتها المتماوجة أحب شجرة إلى نفسه . وكثيراً ماترمز إلى فتاة في قصائده : «تقف البتولا عند البركة خضراء في تنورة بيضاء» ، «صدر البتولا العاري» وهي ذات «ضفائر ذهبية» و «تسريحة خضراء» ولها صور متعددة اخرى مثل «تقف البتولا كشموع ضخمة» او «البتولا تقف بيضاء عند نافذتي وقد غطاها ثلج كالفضة تماماً» .

وكما صور الرسامون الروس مثل ليفيتان وريبين وسوركوف وغيرهم الطبيعة معبرين عن معانتهم وحبهم لوطنهم وأرضهم من خلالها وافتتانهم بها ، كذلك تتسم مناظر الطبيعة عنده بنزعة عاطفية وطنية فالريف هو عشه ومأواه ورفيقه ووطنه . ويقول ي . ايفينتوف عن تعلقه بها «عندما يكون الشاعر بين أحضان الطبيعة فانه يشعر بالفرحة طوراً وبالكآبة حيناً وبالأسف والتوجع والسكينة والحزن حيناً آخر . ان مساحة مزاجه رحبة ومتنوعة شأنها شأن الحياة الروسية . لكن هذا التنوع والتناقض يقويان حينما يتسع مجال رؤية الفنان فلا ينحصر في رؤية الفقر المدقع لقرى ريزان وحدها ، بل والسمات القاتمة لمناجم سيبيريا وسجونها»[١٧] . ولما حدثت الثورة نظر إليها كرمز لبعث الأرض من جديد حيث يعود الانسان إلى الطبيعة «والشعر إلى الميثولوجيا القديمة» ولكن الأحداث الاجتماعية

اتخذت مجرى يتناقض مع فهمه لها ومع مايريده منها ، ووجد ان التصنيع الجديد يحطم الانسجام بين الانسان والطبيعة . ومن هنا نلاحظ ان خيبة الأماني والآمال حلت محل التفاؤل والحماسة ، وشاب شعره نغمة من القلق والأسى والأسف والهواجس المثيرة .

والقصيدة التي بين ايدينا تعبر عن روحه المشتتة الجزعة ، فهي من قصائد ١٩٢٤ ، فترة الضياع القاتل في حياته والانتاج المبدع في الوقت ذاته . ويستهلها يسنين في تصوير الطبيعة تصويراً صوتياً :

(١) عن الكلام كفت الخميلة الذهب
بلغة البتولا وبنبرة الطرب
لم يعد المرج الذهبي يتغنى
بلغة البتولا المرحة .
كفت الغابة الذهبية عن الحديث
بلغة اشجار البتولا المرحة .

فهنا تتحدث غابة البتولا شأنها شأن العديد من قصائده السابقة حيث «الشتاء يغني» و «الحور يعطس» و «اصوات القاطنات المائيات المغنيات مع النسيم» و «الصفصاف يبكي والحور يهمس» .

نلاحظ وجود اختلاف في ترجمة كلمة «الخميلة» «المرج» «الغابة» وأحياناً ترد ترجمة «حرش» أو «حرج» لهذه الكلمة نفسها التي يفسرها قاموس او جيغوف وهو ، روسي - روسي ، «غالباً ماتكون غابة مورقة غير كبيرة»[18] وأظن ان كلمة غابة هي المألوف استعمالها عادة في الحديث عن بقاع البتولا كما نستخدم بساتين للنخيل عندنا . ولايضير ان تستعمل خميلة أو مرج ، لأنهما يوحيان بالجمال الأخضر للحقول والاشجار ، ويمتلك لفظهما وقعاً حلواً في السمع

ياسى لمن يرحل ، حقل قنب ببدره الوضاء
يسطع فوق بركة زرقاء !.
(٢) ولربما يحلم بنا هذا الحقل من القنب
وفوق البركة يلتمع القمر الكبير .
(٣) البدر الوضاح فوق الغدير الأزرق
يحلم مع حقل القنب بكل الناس الراحلين .

ثمة خلاف في ظلال المعني في هذين البيتين . ففي النص الروسي يحلم حقل القنب «مع» البدر الوضاء بكل الراحلين الذين وارتهم الأرض . بينما نجد في الترجمتين الأوليين الحقل وحده هو الذي يحلم . اضافة إلى هذا فان في ترجمة حسب الشيخ جعفر «يحلم بنا» وليس بالراحلين وهذا خطأ في تفسير النص الروسي ، فلا ذكر للناس الأحياء فيه وانما لمن رحلوا عنا . وأظن ان حذف نعت «الزرقاء» من البركة لا مبرر له ، لاسيما وان الترجمة منثورة فلا يضطره الوزن الشعري إلى الحذف والاضافة أحياناً كماهي الحال عند الخميسي .

يتحدث يسنين في المقطع الرابع عن عدم اكتراثه بكل ما انقضى ومضى من سنين عمره وبهجة روحه ويقول في البيتين الأخيرين :

(١) توهجت في الروض من شجيرات الغبيراء شُعل
مادفئها بقادر إلى سواها ان يصل .
(٢) وفي الحديقة تلتهب شعلة الغبيراء الحمراء
دون ان تحرق أحداً .
(٣) في البستان تشتعل اخشاب الغبيراء الحمراء
لكنها لاتستطيع تدفئة أحد

لاشك ان هناك فرقاً كبيراً بين ان يحترق الانسان وان يتدفأ . وتفسير شعلة الغبيراء "Kostor" هو وضع كومة من أغصان واخشاب الغبيراء واشعالها لغرض التدفئة . وترجمتها بـ «تحرق» انحراف بالنص عن مدلوله الأصلي . والتدفئة هنا روحية وليست بدنية لأن الشاعر يحس البرودة في فؤاده وأعماق نفسه وهو في غمرة القنوط واليأس من آماله التي لم تتحقق ولذلك لن يشعر بالدفء ابدا .

ثمة عثرات واخطاء أخرى في الترجمة على هذه الشاكلة ولكننا لانريد ان نفصّل القول فيها ولا ان نشير إليها وحدها خارج وحدة البيت الشعري لأن ذلك لايساعد على ادراكها وستظل فجة مستساغة ، وحسبنا ان وضحنا نماذج منها ، فالاطالة لن تعطينا شيئاً جديدا .

× × ×

ماالذي نستطيع قوله بعد ان انتهينا من تفحص الترجمات الثلاث ليسنين ؟ وهل وصلت احداها كما قال الشاعر حافظ ابراهيم عن نص أدبي «فجاء الأصل والترجمة كالحسناء وخيالها في المرآة» ؟ هذا قول جميل دون شك ولكنه عصي التحقيق . فلا يمكن ان ينعكس النص كما في المرآة ولاحتى على صفحة الماء ، غير انه من الممكن ان يضارعه ويكون في موازاته من حيث الابداع والخلق الفني .

لقد كانت ترجمة الخميسي جميلة ، ورغم ان يراعه تناولها بشيء من تخفيف المعنى أو تكثيفه أو تحويره ، هذا اضافة الى الحذف والزيادة في بعض الأماكن مما يفرضه الاسلوب الشعري ، فقد استطاعت ان تحافظ على جمالية الكثير من أبيات يسنين مثل «عن الكلام كفت الخميلة الذهب» دون ان تخل بمعناها العام ، وبقيت القصائد في رفرف الشعر وظلت كلماتها حية منتعشة حسنة الوقع في السمع واستطاع ان يمنحها نكهة شعرية عربية . وطالما ان المعيار الشعري هو الأول والأخير في القصيدة فقد جاءت ترجمته أجمل واحلى من غيرها . وكانت ترجمة حسب الشيخ جعفر جيدة التعبير تتسم بالحذاقة أحياناً في نقل العبارة بيد أنها لاتخلو من الأخطاء في فهم النص الروسي أو بعض مفرداته . وكانت ترجمتي أمينة للنص غير أنها حرفية أحياناً يعوزها شيء من الحركة الطليقة للنهوض بالعبارة .

ماالذي بوسعنا ان نقوله الآن عن يسنين في اللغة العربية ؟ للاجابة عن هذا السؤال أقول ان يسنين الذي نقرأه بالروسية غيره في العربية . اننا لانحس بتلك البساطة الهادئة المثيرة في اسلوبه التي تحرك خوالجنا وتهزنا وتشعرنا بالسرور والغبطة والدهشة . ان صوره الشعرية المذهلة بخيال شاعرها تفقد شيئاً من شفافيتها وعذوبتها وفتنتها الآسرة . وكذلك سحر الطبيعة الذي يتجلى في كلمات بسيطة استطاع ان يفجر طاقتها الداخلية وان يخلع عليها لمسات رقيقة ساجية فتتخذ مناظرها ألقاً فنياً وهّاجاً ، يتماوج فيه ضياؤها الأخضر وتتعالى تغاريد وزقزقة طيورها وصلصلة مياهها المتهادية وظلال أشجارها الورافة وحركتها الداخلية المتواصلة . ان صلة الشاعر وطيدة وراسخة بأرضه وقاطنيها تضرب جذورها في أعماق ذلك الريف من منطقة ريزان التي غناها بكل جارحة من جوارحه ، فهي عنده ماء الحياة وهواؤها ونارها وصلصالها . لقد ترنم بالقرية والتصق حبها بنفسه كما تلتصق الأم بوليدها وتناغيه وتهدهده فلا غرو ان يكون الشاعر القروي الذي لم تنجب روسيا له نظيرا ، رغم وجود شعراء كان الريف محور شعرهم مثل كالتسوف ونيكراسوف وكلويف .

أخيراً نقول إن شعر يسنين لازال بحاجة إلى ترجمة وربما تراجم أخرى ، تستطيع ان تجمع بين وزن قافيته وجمال عبارته ودقة معناه وسلاسة اسلوبه وعذوبة الفاظه ، حتى يكون شعره في العربية كالتعبير الذي أعجب به يسنين حين قرأه في قصة من قصص كوبرين «أحب سليمان الكلام الذكي ، لأن الماس الثمين في صحن من ذهب يشبه الكلمة الجيد قولها»[٢٠] .

الهوامش

١- حسب الشيخ جعفر - يسنين ، قصائد مختارة . وزارة الثقافة والاعلام . الجمهورية العراقية . ١٩٨٠ .

٢- د . حياة شرارة - من ديوان الشعر الروسي . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٨٣ .

٣- ترجمة عبد الرحمن الخميسي وآخرين - مختارات من الشعر السوفياتي . دار «رادوغا موسكو . ١٩٨٥» .

٤- طه حسين - خصام ونقد . الطبعة التاسعة . دار العلم للملايين بيروت . ١٩٧٩ . ص ١٥٤ .

٥- انظر كتاب يوجين ا نيدا «نحو علم الترجمة» ترجمة ماجد النجار» وزارة الاعلام . الجمهورية العراقية . ١٩٧٦ ص ٢ .

٦- الدكتور محمد عوض محمد . فن الترجمة . معهد البحوث والدراسات العربية . مصر . ١٩٦٩ . ص ٢٩

٧- كتاب : س ا . يسنين في ذكريات معاصرية ، في جزأين . موسكو . دار «الادب الابداعي» ج ١ ، ص ٣٧٧ .

٨- مقدمة الأعمال الكاملة ليسنين في ثلاثة أجزاء . موسكو . دار «برافدا» ١٩٨٣ . ج ١ ، ص ٢٨ .

٩- مجموعة مقالات تحت عنوان «التقاليد والابداع في الشعر الروسي - السوفياتي . لينينغراد . دار «ناوكا» ١٩٧٨ . ص ٢٤٧ .

١٠- ديوان بدر شاكر السياب . دار العودة . بيروت . ١٩٧١ . ج١ ص ٥٦٣ .

12- The penguin Book of Russian Verse. Introduced and edited by Dimitri Obolensby. London, 1962. p. 394.

13- Sergei Esenin. selected poetry. Translated by peter Tempest. Moscow. 1982. p.149.

١٤- س . أ . يسنين في ذكريات معاصريه في جزأين . موسكو . دار «الأدب الابداعي . ج ٢ ج ص ٢٨٤ .

١٥- المصدر نفسه - ص ٢٨٤ .

١٦- قاموس روسي - عربي . وضعه ف . م . باريسوف . موسكو . دار «الانسكلوبيديا السوفيتية . ١٩٦٧ . ص . ٢٥٨ .

١٧- ي . ايفيتوف . ثلاثة شعراء - ماياكوفسكي ، بيدني ، يسنين دار «الكاتب السوفياتي» لينينغراد . ١٩٨٠ . ص ٣٥٢ .

١٨- س . ي . اوجيغوف - قاموس اللغة الروسية . دار «اللغة

الروسية، الطبعة الحادية عشرة . موسكو . ١٩٧٥ . ص ٦٣١ .

١٩ـ الدكتور محمد عوض محمد . فن الترجمة . معهد البحوث والدراسات العربية . مصر . ١٩٦٩ ص ٣١ .

٢٠ـس .ا . يسنين في ذكريات معاصريه في جزاين . موسكو . دار «الأدب الابداعي . ج ١ ص ١٣٠ .

مصادر البحث

الكتب العربية

١ـ حسب الشيخ جعفر ـ يسنين ، قصائد مختارة . وزارة الثقافة والاعلام . الجمهورية العراقية ، ١٩٧٩ .

٢ـ د . حياة شراره ـ فن الترجمة . مجموعة مقالات مترجمة . وزارة الثقافة والأعلام . بغداد . ١٩٧٩ .

٣ـ د . حياة شراره ـ من ديوان الشعر الروسي . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٨٣ .

٤ـ ديوان بدر شاكر السياب . دار العودة . بيروت . ١٩٧١

ـد . صفاء خلوصي ـ فن الترجمة . وزارة الثقافة والاعلام . الجمهورية العراقية . ٩١٨٢ .

٦ـ د . طه حسين ـ خصام ونقد . الطبعة التاسعة . دار العلم للملايين . بيروت . ١٩٨٥ .

٧ـ عبد الرحمن الخميسي وآخرون ـ مختارات من الشعر السوفياتي . دار «رادوغا» موسكو . ١٩٨٥ .

٨ـ د . محمود شوكت ونجيب أمين ـ فن الترجمة ـ دار الفكر العربي . القاهرة . ١٩٥٨ .

٩ـ د . محمود عوض محمد . فن الترجمة . معهد البحوث والدراسات العربية . مصر . ١٩٦٩ .

١٠ـ يوجين ا . نيدا ـ نحو علم الترجمة . ترجمة ماجد النجار وزارة الاعلام . الجمهورية العراقية . ١٩٧٦ .

الكتب الانكليزية

11- Dimitri Obolensky. The penguin book of Russian verse. London, 1962.

12- PeterTempest. sergei Esenin. Selected poetry Moscow. 1982.

13- U.Aventob. Tri poeta. Sovetshii pusatel. 1980

14- B.M.Borisoof. Russkii- Araiskii Slovar. Maskva "Sovetskaia Intsok-lobedaia"

15- S.V.Ofegov. Slovar Russkoua lagyka. "Russkii lagyka". Maskva. 1975.

16- Zlornik Statay: "Traditsaia γTvorskestvo" Russkaia- Sovetskaia Poegia. Leningrad. Nauka. 1971.

17- Seraei Esenin. Solranie Sockinenii Vtri tomakh Maskva "pravda" 1983.

18- Sergei Esenin Vfospominanii sovremenukoi Vdvookh tomakh. Maskva 1986.

ثلاث قصص قصيرة

علي خيون

اسرار الحب

دخل بيته متعباً، كان متعباً بحق، وكان غريباً، صامتاً، حائراً، ولأول مرة، لأول مرة في حياته، استشعر غربة قاتلة القى نظرة سريعة على زوجته الوديعة، الصامتة، اطفاله، اشياء البيت، وخلع حذاءه عند العتبة وجلس.

سالته زوجته عما يشغله خلال النهار فاجاب بغمغمة لم تفهمها، لكنها لم تعد عليه السؤال، تعرف انه متعب، وهمت ان تعد له طعامه، تقافز الاولاد حوله، وحين ادركوا، بذكاء الاطفال الصغار الذي لايخطيء، وجومه الشديد، تفرقوا عنه وواصلوا اللعب، قدمت زوجته الطعام، نقر باصابعه لقمة او لقمتين، نقرها مثل طائر عجول، حذر، ونفض يديه. واتكا على الاريكة القديمة وشرع يدخن.

سالته المراة بحذر وهدوء: اثمة مايشغلك؟! لم يجب.. هل انت مريض؟! لم يجب، اتمنى ان ترحم نفسك.. لم يجب، وقالت انني لسوء حظي وقلة بختي احدث نفسي ولا احد يجيب.. فماذا افعل ياربي؟!.

عندها، ربت على كتفها، وقال بصوت مريض: ـ انا مرتاح... لاتشغلي بالك بيّ؟!

في صدره كان يتلوى الدخان، يحسه عقب كل نفس سيجارة، وفي رأسه تعصف رياح، رياح مخيفة.. وقالت له زوجته وهي تبتسم:

ـ سمعت بحكاية جارتنا ام عيسى المطلقة؟!

لم يتكلم، كان ساهماً، صافناً مثل حصان.

ـ الملعونة خطفت الرجل من بين أولاده!!

لم يقل كلمة، كان مثل حصان صافناً ساهماً.

ـ الخنزير، لم يستح من طوله.. قال انني احبها.. قالها بكل صفاقة!!

لم يجب، كان مثل حصان يجتر افكاره.

ـ لكن اين يذهب من الله.. هل يستغفله هو الآخر؟! حاشا لله..

التفت اليها اخيراً، كان ذاهلاً عما حوله، وابتسم ابتسامة بلهاء لامعنى لها وقال بصوت مريض:

ـ انا مرتاح.. لاتشغلي بالك بيّ!!

اسرار اخرى

كان راس الفجل بين اسنانه، بالضبط في تلك اللحظة السريعة، المرهفة قبيل انطباق الاسنان والمضغ، حين قطع التلفزيون تمثيلية عربية كان (علوان) يتابعها باهتمام، وقدم اعلاناً عن افتتاح مطعم جديد.

ظل فمه مفتوحاً مستقبلاً راس الفجل، دون ان تنطبق عليه اسنانه، جرب في سابق ايامه، ان صوت اسنانه وهي تمضغ اللقمة يسد اذنيه ويطغي على كل صوت.

معدته تنتظر، عصاراته تتهيا، فمه مفتوح ومسترخ، عيناه شاخصتان، وقالت المذيعة:

- لاتحتاروا سادتي بعد اليوم.. لقد افتتح مطعم اللقمة اللذيذة.. اللقمة التي تسد رمقكم الى الابد.. عليكم الحجز بمواعيد مسبقة على هاتف (...) بدالة ذات عشرين خطاً.. لتستمتعوا بلقمة شهية غنية وبمائة دينار فقط مع السلطات ولشخص واحد فقط..

اتسع فم علوان، لقد اصغى جيداً ولكنه ودون ان يبعد راس الفجل او يمضغه، انفجر في ضحك مدمر، ضحك عميق، منطلق، صاف، رفس بفعله الارضية المتربة.

وتعثر لسانه براس الفجل حين تمتم في ختام ضحكته العميقة: استغفر الله.

وهز راسه فاهتزت معها ذراعه الممتدة الى فمه، وهم بالقضم لولا ان الصوت عاد هذه المرة، سريعاً، حاداً، عميقاً:

- سيداتي.. سادتي.. احذية الفارابي، انيقة، متينة، مصنوعة من افخر الجلود، لاتنسوا هذا الاسم: الفارابي.. وبتخفيض ٢٥٪ اي ان بامكانك الحصول على حذائك المفضل بثمانين ديناراً فقط مع زوج جوارب مجاناً.. لمزيد من المعلومات اتصلوا بهاتف..

لكن (علوان) لم يسمع بقية الجملة، فقط انفجر في ضحك مدمر، ضحك عميق، منطلق، صافٍ، رفس بفعله الارضية المتربة.

وتمتم بلسان مخنوق:

- استغفر الله..

فتحول الراء الى لام، وخرجت الى اذنيه وهي ترتطم براس الفجل.

وفي قطع سريع، عاد الشاب في التمثيلية العربية يتحدث مدافعاً عن نفسه، ولكي يتيح (علوان) لنفسه فرصة سماع جيد، ظل منتظراً، وسمع:

- ايها السادة.. ايها الاخوة.. لاانشد منكم سوى مايؤمن لقمة العيش، لااريد سوى شعوري الاكيد بانسانيتي وكرامتي.. انني اهدرها يومياً..

نعم.. لاتستغربوا.. لو كانت لديكم ذرة من غيرة وشرف.. اصغوا إليّ بانتباه..

اخرج (علوان) راس الفجل من فمه، واصغى بانتباه كانه استمع الى نصيحة الشاب، وواصل الاخير كلامه محتداً:

- انني احذركم من التهاون في قضيتي.. احذركم ليس بمعنى قتلكم او توجيه اي اذى لكم.. احذركم من انني سوف...

وبكى الشاب فجاة، لم يستطع ان يكمل حديثه، بكى بحرقة كانه لم يجد تهديداً مناسباً ومعقولاً ومفهوماً من الآخرين.. عند هذه النقطة بالذات، اجهش (علوان) بالبكاء، البكاء المدمر، العميق، وابصر من خلال دموعه راس الفجل، مبتلاً، مدافا بالتراب.

رجل وديع

حين ينتابه احساس بمعنى ان يمتهن الانسان وان يعذب، لم يكن يجد امامه سوى التطلع الى السماء وترديد بضع كلمات اثيرة الى نفسه:

- الله موجود.. الله موجود..

كان في تطلعه الذاهل الى اعلى يستمد قوة غريبة تشحن عزمه وتقوض معاناته وقرفه، كان ينشد الحياة الآمنة، المطمئنة، وكان كلما سمع ان احداً من اصدقائه القدامى غادر الحياة، وقف في ثقة وصاح: ياايتها النفس المطمئنة ارجعي الى ربك راضية مرضية..

كان وديعاً، خجولاً، وكانت ضآلة جسمه ونحافته، تشكل له مظهراً محيراً عميق الحيرة، وقلقاً لايغيب مصدره، كم تمنى في احلامه ان يكون كابطال السينما، وسيماً، معافى، طويل القامة، عريض المنكبين ومن فرط ماساته فانه يتذكر مقطعاً غائماً من احدى المسرحيات العربية فيقول في داخله «عريض المنكبين» ويضحك.. يضحك.. ويتطلع الى السماء، يهز راسه ويردد:

ـ الله.. موجود.. الله موجود..

كـان يعجب كيف امتلك بعض النـاس قـدرة قيادة السيارات ذات الهدير المزعج، كيف يمكن لانسان ان يسلم نفسه الى حديد يطير في السماء فيركب طائرة دون خوف، كيف يمكن لانسان ان يسرق ولا يخاف الشرطة، كيف يمكن له ان يتشاجر ولا يخشى طعنة سكين غـادر، كان مسـالماً، مسـالماً بحق، وكان وديعاً، خجولاً، وكانت ضآلة جسمه تسبب له احراجاً وعدم ثقة فيتردد في تقديم نفسه الى اية امراة.. كان شفافاً في داخله، حساساً، وحـين ينتابـه شعور بـالامتهان والعذاب يردد بخشوع:

ـ الله موجود.. الله موجود..

كانت مفرداته معدودة، وايامه معلومة، وحبه للناس كبير، وكان يستمد العزم والقوة من القبة الزرقاء التي تحيط بالكون وتطبق عليه من كل جهة فيشعر انه في كون مغلق من جميع الجهات، وحين تهزه الفكرة، تقلقه، يردد:

ـ الله موجود..

حتى انه ظل يفكر بالكون المغلق وهو يقاد رغماً عنه، لم يعرف كيف يدافع عن نفسه، كانت الكلمات تخرج من فمه مثل لقمة مضغها ولم تقبلها نفسه، حارة، ممزقة، ملتـاعة، مبللة بـاللعاب، هكـذا كانت تخـرج كلماتـه.. ظل متشبثـاً بالسماء يتطلع اليها من كوة صغيرة.. وكان يردد وجسمه يرتجف مثل عصفور مبتل، تلك الكلمـات الاثيرة إلى نفسـه ويشعر بامان غريب وان الفرج سياتيه عاجلاً أو بعد حين.

حين ضربوه، وشعر ان نخاعه الشوكي فقد كل قدراته السابقة على تحريك جسده، ظل يحرك راسه فقط دون فهم لما يجري.. لم يدافع عن نفسه ولم يقل كلمة هذه المرة، كان يحاول تحريك اطرافه، وحين عجز تماماً، صاح بملء فمه:

ـ لقد كسروا ظهري..

لم يكن ثمة كوة في المكان الذي وضع فيه، كان لايرى شيئاً بسبب دموعه وآلام ظهره التي لاتطاق، وصرخ مثـل معتوه في وجوه الذين قابلوه:

ـ ياأولاد الكلب..

وانتفض في كل الاتجاهات كانه يحاول فك حبال يلتف بها جسده، ثم رفرف مثل طائر جريح، ولهث بصوت مسموع، وزحف متكـوراً مثل سلحفـاة.. زحف مرتـطماً بـالحيـطان العـالية، ثم هـدأ رويداً رويـداً مثل نـار تخبـو تـدريجيـاً وتنطفيء.

سعيد الغانمي

قراءة في قصيدة «البرعم والرعد»
لعبد الرحمن طهمازي

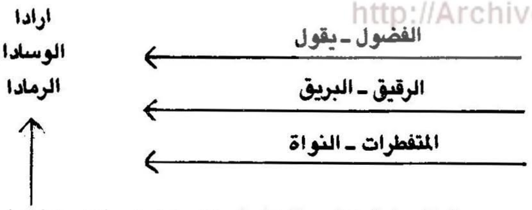
الغياب الماثل

تريد هذه المقالة أن تشير الى أمرين : الاوّل ان قراءة الشعر يجب ان لاتكتفي بالمستوى الدلالي فقط ، بل ان تتعدى هذا الى المستوى التشكيلي الصوتي ، فعن هذا المستوى الأخير تتولد مجموعة من الوسائل البلاغية المهمة التي تحاول ان تؤثر فينا تأثيراً حسيّاً . والقول بالتأثير الحسّي يعني بالنتيجة انّ التوصيل لا ينحصر بالرسالة فقط بل بالشفرة أيضاً . وقد سبق لي ان سميت وسائل التنميط الصوتي «الوسائل البديعية» في مقابلة مع «الوسائل البيانية» التي هي وسائل التنميط الدلالي . والثاني : انّ هذه القراءة يجب ان تستثمر المكبوت والغائب الدلالي ، تماماً كما تستثمر المكتوب والحاضر الدلالي ، اي ان تتجاوز مايُقال الى مايُسكت عن قوله ، بحيث يكون السكوت عنه ضرباً من القول المضمر الذي ينافس القول الصريح . واذا كنّا قد تعودنا الكلام عن «أنا الشاعر» حين نتصدى لنقد شعره ، فانّ هذه القراءة ستضرب عنه صفحاً الى «أنا الشعر» المحايث للقصيدة . انّ «أنا الشاعر» هي حضور الشاعر الفعلي بلحمه ودمه في الحياة ، الحضور الذي لاعلاقة للنقد به إلّا من باب الاستئناس ، لأنه من اختصاص مؤرخ الادب . اما «أنا الشعر» فهي الانا التي تتنفس في فضاء القصيدة ، والتي تلبس أنواعاً من الاقنعة والأوجه في رحلة تحولاتها . وهكذا حين نقول الشاعر ، فاننا لانقصد بالطبع عبد الرحمن طهمازي الرجل بل نقصد أنا الشعر التي تنبجس عن منظومة علاقات القصيدة .

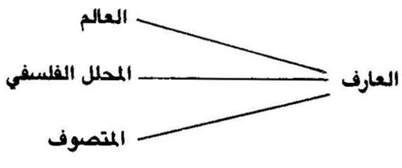
تتألف قصيدة «البرعم والرعد» من ثلاثة مقاطع ، يتكون كل مقطع من جملة كبرى ، اي جملة مبتدؤها اسم معرف خبره جملة فعلية :

- العارف انفرطت مفاصله
- البرعم ازدادت شهيته
- الجمرة التفت

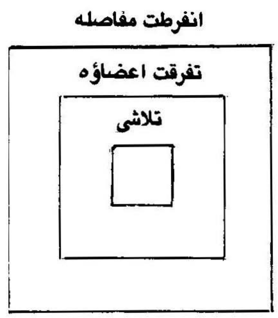
وتختلف هذه المقاطع بانطواء كل مقطع على عدول من ضمير الغياب الى ضمير آخر . فالمقطع الاول يعدل الى ضمير المخاطب (كيف استمعت) ، والمقطع الثاني يحافظ على ضمير الغياب ، في حين يتحول المقطع الثالث الى ضمير المتكلم : (بيدي مردت قشورها) . وينفرد كل مقطع بتقفية خاصة لكنّ جميع هذه المقاطع ترتبط بقافية اولى يفتتح بها الشاعر اوّل كل مقطع : (أرادا ، الوسادا ، الرمادا) . واذا أوحت لنا التقفية الخاصة بكل مقطع بعزلة المقاطع عن بعضها في اتجاه افقي خطي ، فانّ وظيفة القافية في السطر الاول من كل مقطع ان تذكرنا بالمقطع السابق في اتجاه عمودي يعيد بناء المقاطع كلحمة واحدة .



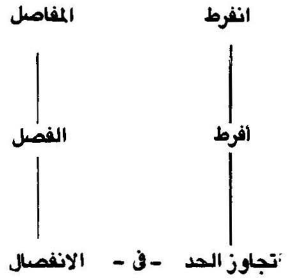
في البداية تضعنا كلمة (العارف) بازاء اختيار تفسير معين للقصيدة ، ويمكن اعتبارها احداثية اساسية تستند عليها التأويلات الممكنة للقصيدة . فكلمة (عارف) تضم كثرة من المعاني المحتملة ، فهي تنطوي على تعدد واضح في المعنى ، لأنها من جهة اسم الفاعل من (عرف ، يعرف) اي من يعلم ، وهي من جهة اخرى العارف الفلسفي الذي يمارس نظرية المعرفة ، لكنها أيضاً المتصوف الذي يغيب عن معرفة ذاته لصالح معرفة الحق . هكذا تتحول هذه الكلمة الى تورية تغص بتعدد المعاني الممكنة :



لكنّ الكلمة المفردة لاتكتسب معناها إلا من جملة العلائق التي تربطها بغيرها من الكلمات . وهي علائق على نوعين : تبادلية أو علائق غياب ، كما في الوحدات الدلالية التي يمكن ان تنطوي عليها كلمة عارف ، وتتابعية ، او علائق حضور ، وهي العلائق التي تربط بين كلمة (العارف) وما جاورها من كلمات مثل (انفرطت) و (مفاصله) . لكنّ عبارة (انفرطت مفاصله) نفسها تنطوي على تعدد ، فهي بحسب علائق الحضور يمكن ان تكون استعارة مولدة Tele-scoped Metaphor اي استعارة تتضمن استعارة ثانية ، وهي بحسب علائق الغياب : تجاوز الحد في زيادة التمييز . فكلمة انفرطت ترتبط كما قلنا بسلسلة من العلائق التبادلية التصريفية مع الكلمات (فرط ـ تفرط ـ أفرط) . ويفرق الشريف الجرجاني بين الافراط والتفريط ، لأن الافراط هو تجاوز الحد في الزيادة ، بينما التفريط هو تجاوز الحد في النقصان . وواضح انّ الزيادة هي المقصودة بدلالة (طغى) في هذا المقطع ، ودلالة (ازدادت شهيته) في المقطع الثاني . وكذلك تقيم كلمة (مفاصل) سلسلة من العلائق التبادلية المشابهة مع كلمات مثل (فصل ـ انفصال ـ فصيل .. الخ) وأكثر هذه الكلمات اتصالا بالحديث هي كلمة «فصل» التي يعرفها ابن عربي بانها «تميزك عن محبوبك بعد حال الاتحاد» وهكذا تتحرك هذه العبارة على مستويين ، مستوى أليفٍ بوصفها إستعارة لعبارة (تفرقت اعضاؤه) التي هي أيضاً عبارة استعارية لـ (تلاشى) ، ومستوى أصطلاحي باستبدال مجالها الادبي بمجال صوفي :



مستوى الصورة الأدبي



تجاوز الحد في الانفصال

مستوى الصورة الاصطلاحي

لم نصل حتى الآن الى تحديد نوع اللغة التي تنتمي إليها القصيدة . لقد وضعتنا كلمة (عارف) أمام ثلاثة تأويلات ، ووضعتنا عبارة (انفرطت مفاصله) أمام تأويلين . وواضح انّ التأويل الصوفي هو الذي يجمع بين الاختيارات المذكورة ، وتدعم عبارة (مالرادا) هذا التأويل حيث تتحول الى مولد دلالي يستدعي الارادة . والارادة من المصطلحات الصوفية التي الحَّ عليها المتصوفة وعبروا عنها بطرق مختلفة . يقول ابن عربي : «الارادة هي لوعة في القلب» . ويقول الشريف الجرجاني : «الارادة جمرة من نار المحبة في القلب مقتضية لاجابة دواعي الحقيقة» . وهذا الوصف لايعطينا مفتاحاً لفهم البيت الاول فقط ، بل مفتاحاً لفهم القصيدة كلّها . وعلينا الأن ان نتفحص طبيعة هذه الارادة

أولاً : حين تكون الارادة جمرة في قلب العارف المتصوف ، فهي ليست جمرة حقيقية ، بل ـ كما يعبر ابن عربي «لوعة» حثيثة تنبش قلب العارف . وكلمة «جمرة» ستظهر في سياق القصيدة فيما بعد .

ثانياً : انّ هذه الارادة تمثل حركة صعود الى الأعلى فهي جمرة من نار المحبة ، والنار تلتهب الى الأعلى ، هذا من جهة ، ومن جهة اخرى فهي تستجيب لدواعي الحقيقة . والاستجابة تكون من الادنى الى الاعلى .

ثالثاً : تتوجه الارادة نحو الحقيقة ، وهذا التوجه تسكت عنه القصيدة في هذا المقطع ، وتثيره في مقاطع اخرى باسم (البرق) أو (البريق) .

لقد اتضحت الصورة الأن ، فالعارف ـ المتصوف تلاشى عن ذاته حتى تجاوز الحدّ ، فطغت عليه إرادته[*] ، ورغم انّ الشاعر لايصرح بنوع هذه الارادة ، فمن الواضح انها إرادة الحق ، او بعبارة ادق إرادة معرفة الحق . ولأنّ

الارادة لاينبغي ان تكون اكبر من المريد ، فقد خذله فضوله وعراه . والفضول هو الطرد والمعرفة التي تؤدي الى مزيد من الجهل . الفضول حجاب وعائق ، واذا كان الشاعر حتى الآن قد تعامل مع العارف بصيغة الغائب فانه مع البيت التالي يعدل الى صيغة المخاطب : (كيف استمعت ..) ليكون «انا» الأخرى التي تشهر امامه خزيه وفضيحته فما نوع هذا الفضول ؟

تقترن خيبة المتصوفة في الغالب بشيئين : اللغة والذات . اللغة بالنسبة لهم حجاب وعائق ، لأن الحقيقة هي اللانهائية الممكنة خارج الحروف والكلمات . والذات عائق لأن المريد يريد ان يخرج منها ليباطن الحقيقة ويحتضنها . فمن ايّ النوعين هو فضول الشاعر ؟

لاشكّ انه ليس فضولاً في اللغة ، لأنّ الشاعر يبقى فيها . انّ المقابلة التي يقيمها بين (يُقال) و (يقول) تبقيه في اللغة ، لكنّها في الوقت نفسه تقيم تعارضاً بين البناء للمجهول والبناء للمعلوم ، اي بين الغياب والحضور . وتوحي كلمتا (استمعت) و (نصتّ) انّ مدلولهما واحد يرتبط بالسماع . لكنّ الشاعر في الحقيقة يضيف مقابلة اخرى هنا أيضاً ، فيجعل من الاستماع فعلاً قريناً بالاذن ، ويجعل من الانصات فعلاً قريناً بالقلب . واذا جمعنا بين المقابلتين تبيّن لنا انّ الشاعر هنا يفرق بين غائب يقترن حضوره بالاذن ، وحاضر يقترن غيابه بالقلب . ويدعو لا الى لغة الأذن ، بل الى لغة القلب ، لغة التمثل التي تبطل مفعول الغياب في الغائب وتحوله الى غائب ـ ماثل .

في المقطع الثاني يضعنا الشاعر أمام برعم متلفلف بأكمامه ازدادت شهيته الى شيء ما فضل الشاعر ان لايقوله . ونستطيع ان نملأ هذا الحذف المقصود بحضور الرعد . لكنّ العلاقة بين البرعم والرعد علاقة واهية تضيف حذفاً جديداً . انّ الرعد حضور يستدعي المثل المعروف (أسمع جعجعة ولا أرى طحناً) . فالرعد صوت يقترن برؤية هي البرق . والبرق والرعد توأمان . لايذكر الرعد الا والبرق معه . جاء في سورة البقرة : «او كصيّب من السماء فيه ظلماتٌ ورعدٌ وبرق» . وهكذا ينادي الشاعر الرعد (بعد اندثار الرعد) ولكنه يخاطب البرق . ونستطيع ان نملأ الحذفين بحضور «الغائب ـ الماثل» أعني البرق .

ولكن لماذا البرق ؟ أو ماالبرق ؟

ينتسب البرق الى الحقيقة منْ جهة كونه نوراً ، وينتسب الى الكذب من جهة سرعة زواله وانخطافه . وتؤكد ظلال المعنى التي تحملها كلمة برق هذه الازدواجية :

* لا يكن وعدك برقاً خلّباً
انّ خير البرق ماالغيث معة
* ارعد وابرق يايزيدُ
يكاد سنا برقه يذهب بالابصار (النور/ ٤٣)
* فما وعيدك لي بضائرٍ
* يكاد البرق يخطف أبصارهم (البقرة / ٢٠)

فهو الرحمة ، والوعيد ، والوعد الكاذب ، والانخطاف والزوال . البرق هو الحقيقة الخاطفة ، الحقيقة التي تبتلع نفسها بسرعة . والبرعم ، الذي هو هنا قناع للعارف في المقطع الاول وصورة منه ، دفعت به شهيته (او شهوته) لهذه الحقيقة الخاطفة ، ولكنه اصطدم بالرعد ، فتمزقت اكمامه وهوى . انّه العارف نفسه الذي فضحه فضوله .

يبدأ المقطع الثالث بالجمرة ، وقد رأينا انّ الجمرة كانت باطن الارادة ، او باطن المريد . واذا كان الشاعر يشير الى الرماد بوصفه جزءاً من الجمرة في ماض غير محدد ، فانه يفترض مقابلة ضمنية بين الجمر والرماد . جمرة نارُ المحبة ـ كما يقول الشريف الجرجاني ـ ورماد نار المحبة . ما يُنتظر منه ان يتوهج ويصير ناراً ، وما لا أمل في توهجه أبداً . لكنّ جمرته أخزاها الفضول أيضاً فأكملت الرماد رماداً . وهي لاتختلف عن العارف الذي أسرع الى حاضر الاذن وفاته غائب القلب ، ولا تختلف عن البرعم الذي عجلت به شهوة التبرعم للبرق فاصطدم بالرعد وهوى . وحين يتحول النص الى ضمير المتكلم (بيدي مردت قشورها) فانه لا يوحد بين هذا الضمير والضميرين السابقين (انت وهو) ويكشف عن هويتهما الذاتية فحسب ، بل انه يستحضر الغائب ويمتثله . الغائب كان تلميحاً وشهوة للقول في المقطعين الاولين ، امّا هنا فانّ الشاعر يجربه بنفسه . ويؤكد هذا الحضور المجرب قوله (بيدي) . فبهاتين اليدين جربته . لكنّ الغائب هنا ينفجر عن قشور متفطرة لانواة فيها . كان يريد لهذه الجمرة ان تكون ناراً تشتعل وضوءاً يسطع كالبرق ، البرق بوصفه الحقيقة التي تمكث ، لا الحقيقة التي تزول . ولكنّ جمرته هي الاخرى خيبت ظنه فلم تكن جمرة بل رمادا لا نواة فيه .

ويتسارع الشعور بالمرارة في اول المقطع الثالث بصورة مدهشة ، حيث يتكرر حرف الميم تكراراً ملحوظاً :

الجمرة التقت وبين رمادها انعدمت واكملتِ الرمادا

والميم صوت شفوي تنطبق فيه الشفتان انطباقاً تاماً فيندفع الهواء بسبب انطباقهما الى التجويف الأنفي محدث الغنّة او الأنفية . وهذا مايولدّ فينا الاحساس بالاغلاق والاختناق . وما ان يتحوّل الشاعر الى البيت الذي يليه حتى نحسّ معه بتكرار الراء :

بيدي مردتُ قشورَها المتفطراتْ .

ويتولدّ عن تكرار الراء إحساس بالنقر والتردد لأنها صوت يتكرر فيه نقر اللسان على الطبق . والغريب ان تكرار الميم ثمّ الراء ، لايقتصر تأثيره على تفجير الحسّ المبهم بالمرارة ، بل انه يكتبها ، فلو جمعنا الميم والراء لكانت كلمة (مر) ، ونحن نلتقي بهذين الحرفين في وسط كلمة (جمرة) وفي مقلوب بداية (رماد) ، وفي اول (مردت) . بل اننا لوعدنا الى المرجع الذي تحيلنا عليه قصيدة (البرعم والرعد) - وهو سورة (الرعد) في القرآن الكريم لاشتراكهما في الاسم - لوجدنا ان اول آية في هذه السورة هي الحروف : آ - ل - م - ر .

في القصيدة كلها هناك شيء تلحّ عليه أدوات الشاعر التركيبية والدلالية معاً ، وهو استحضار الغائب ، او الامساك بتلابيب الغائب - الماثل . فعلى المستوى التركيبي يستثمر النص علائق الغياب (او العلائق التبادلية paradigmatic) ، كما رأينا في استخدامه المفاصل بدلاً من الفصل والانفصال ، والرعد بدلاً من البرق ، إضافة الى الحذف Ellepsis المستمّر الذي يترك فراغا ينتظر من القارىء ان يملأه . امّا على المستوى الدلالي فانّ الغائب يظلّ غير مسمّى . انه يستعير له صوراً وتشكيلات ، لكنه لايقوله ولا يصرح به لكي يبقى «غائباً» في «الغياب» . لكن هل نستطيع نحن ان نلم حطام رماده ونجمعه ونستحضره ؟

لقد أدّت بنا تجربة الاخفاق في النص الى العثور على الخيط الاول ، فهناك العرفان ، والحضور الخاطف للحقيقة ، ورماد نار المحبة . وكل هذا يؤدي بنا الى نتيجة مفادها انّ الشاعر يتحدث عن تجربة عرفانية أخفقت ، او بعبارة أدق ، عن اخفاق العرفان في الوصول الى الحقيقة ، لأنّ الحقيقة ، وهي هنا الغائب - الماثل ، لا يمكن الوصول إليها بطريقة عرفانية تطغى فيها إرادة العارف عليه ، بل بطريقة معرفية - عقلية يطغى فيها العارف (الذي يتحول هنا من عرفاني الى معرفي) على إرادته . ونحن نعرف انّ سلوك العارف الى الحقيقة - عند المتصوفة - يتم عبر طريقين : نزول الحق الى العبد ، وهذا ما يسمّونه «الحلول» ، او صعود العبد الى الحق ، وهذا ما يسمونه «الفناء» .

الطريق / السالك	الفناء	الحلول
الحق	↑	↓
العبد		

فايّ الطريقين جربه الشاعر فأخفق فيه ؟

قلنا اننا سنقرأ في النص المكتوب والمكبوت ، مايقوله وما يسكت عنه . وكلا القولين يدفعنا الى تصور انّ التجربة المقصودة هنا هي تجربة «فناء» . فعلى مستوى المكتوب نجد في النص دلائل الصعود والترقي (البرعم الذي ازدادت شهيته البرق) ، وهي صورة توحي بتسارع شهوة الصعود ، لأن مكان البرق هو السماء ، ثمّ هناك فعل السقوط المباشر بعد إخفاق التجربة (وهوى) . وقد مرّ بنا - على مستوى المكبوت - انّ الارادة تمثل حركة صعود الى الاعلى فهي جمرة من نار المحبة ، والنار تلتهب الى الأعلى . فشهوة الصعود موجودة في المقاطعْ الثلاثة جميعاً :

(١) الارادة ═ المقطع الاول

(٢) ازدياد الشهوة ═ المقطع الثاني

(٣) جمرة نار المحبة ═ المقطع الثالث

وهكذا فقد استعار الشاعر جهازاً اصطلاحياً من المتصوفة ، ليقتحم التصور الصوفي للعالم ويهدده من الداخل .

(*) انّ طغيان الارادة لايتبين هنا في ماتقوله الرسالة فقط ، بل في ايقاعها المرتبك ايضاً (الشفرة) ، لأن عبارة (وطغى) زيادة وزنية فرضها الاحساس بالطغيان ، فهي نموذج آخر له .

ساعات أخرى للنزهة

علي الطائي

موسيقى تُشبهُ أمسيةً صيفيةْ
موسيقى ثانيةٌ تشبه أمسيةً شتويةْ
موسيقى ثالثةٌ ،
تشبهُ عُزلةَ بيتٍ في تلّ
مراتٍ تحملُ واحدةٌ منها لي حيّاً
أبداً لم أسكنْ داراً فيه
أقدامي ماطَرَقتْ أسفلتَ شوارعِهِ فجراً
أصحابٌ لا أتذكَّرُ أني أعرفُهمْ
عنّي يتخفّونَ هناك وراءَ تماثيلْ
مرآةٌ يتحولُ مابيني وملامحهِمْ
وأظلُّ أُحدِّقُ في وجهي
وبلا جدوىً يتذرَّعُ كلٌّ منا للآخرْ -
موسيقى أخرى للسّاعاتْ
تدفعُ منتصَفَ الليلْ
وهو نوافذُ تخفتُ أو تتلألأ

وأنا أتساءل ،
هل في مائدتي أحدٌ غيري
ورغائبي لا تتسعُ لي
إلّا أنْ أتركَها تتساقط
في إلحاحِ حواري الشخصي
- هل تذكرُ فاكهةً
كنا نتذوَّقُها ،
وبها في زاويةٍ نرمي بعدَ قليل ؟ .
كنهارٍ عالٍ يتجوَّلُ في متنزَّهْ
كان لنا يومٌ ،
هل تتذكَّرُ كيف شممنا مانرجُو فيه ؟ .
شغلتْنا تلكَ الرغبةْ
كانتْ كامرأةٍ
تستنجدُ في بُستانْ .
فوق أصابعِكَ الآن رمادٌ
فلمنْ ياصاحِ تُرى هذا الملحْ
أتُراهُ نثارُ ظنوني
أم بعضُ غبارِ الغادينْ

بعد قليلٍ نسحقُهُ ،
فوق بَلاطٍ لايحتجّْ
فاسمعني :
مانرجُوه مغانمْ
حُفِظتْ في صحراء
فتوسَّلْ بي كي أرثيكَ -
كان المحتفلونَ الصخابونَ ثياباً
وعُطوراً ومواعيدْ
وأنا كنتُ لنفسي المأوىٰ
تطرُقُ أيدٍ مجهولهْ
فوقَ نوافذِهِ والجدرانْ
كان البعضُ نياماً حولي
كنتُ أرى نوماً يرقُصْ
نوماً آخر يسحَبُ أغطيةً
في رُكنٍ ما ،

هل هو أرواحُ هذا الوقعُ الخافتْ ؟
أم هو ضيقٌ لابُدَّ وأنْ تالَفَهُ كيديك ؟ .
خارجَ هذا الاكليل الذابلِ للصخّابينْ
يتراءى لي مَنْ جلسُوا
مُنشغلينَ بتدخينِ الذكرى
في غرَفٍ او فوق سطوحْ
لا ادري لمَ كنتُ تذكَّرتُ بإصرارْ
ايديَهُمْ ممتدةْ
او متجاورةً بكراهيةٍ
كاسرةٍ مَيْتَمْ -
اتظلُّ تُحدِّقُ بالجالسِ جنبَكَ في هذا الحفلْ
أم بالعابر والمتعثر ؟
هل تتنظرُ موسيقى أخرى
لأماسٍ صيفيةْ
او اخرى شتويةْ ؟
قد تدعوكَ لتُمْسِكَ منها
شيئاً ما ، لا يَتعبُ أو يتهاوى ؟ -
الظُلمةُ موسيقى أيضاً
تتآلفُ فيها كلُّ الأشياءْ
والضوءُ هنا ،
وحدَكَ تبقى فيه كتُهمةْ
قد تتلاشى فيه إذا قُمتْ
او تتمنّى في لحظةْ
أنْ يرمي احدٌ بقناعٍ نحوَكْ
او ترجُو زاويةً تلْمحُها
تتلقّاكَ . وهذا مايتعذّرْ .

لغة السفينة

د. ابراهيم السعافين

لقيت رواية جبرا ابراهيم جبرا «السفينة» احتفالا كبيرا من النقاد والدارسين العرب والأجانب[٢]، الذين قاموا بدراسات متعددة تناولت قضايا مختلفة حول مضمونها وتشكيلها.

وستحاول هذه الدراسة أن تتناول «اللغة» في هذه الرواية ذات البناء الفني المعقد المتشابك، اذ ترى أن عنصر اللغة في السفينة من أبرز الملامح التي جسدت مواهب المؤلف المتعددة في الرسم والشعر والقصة القصيرة والرواية وغيرها. مما يجعل اللغة تستحق وقفة متانية تحاول أن تبين دورها في تشكيل بنية الرواية.

- ١ -

ولعله من المناسب أن نقدم صورة موجزة لبناء الرواية، تعرض لمضمون الرواية ولحركة أحداثها على صعوبة هذه المهمة وخطر الامساك بها. فالرواية تتضمن أحداثا تتقاطع وتتوازى وتتداخل، تجري في سفينة تمخر البحر من بيروت الى الموانىء الأوربية، أو تتحرك من خلالها بالاسترجاع أو الاستدعاء أو نحو ذلك.

وأما هذه الرواية فتجسد «المكان»، بيد أن المكان متحرك في الزمان والمكان أيضاً، يعود في الماضي الى القدس وبغداد القديمة، وينطلق في القريب أو في الحاضر الى بغداد وبيروت والقدس العربية والخليل.

واذا كنا نستطيع أن نلمح صلة ما بين المؤلف والشخصية البارزة المسيطرة في الرواية شخصية «وديع عساف»[٣] فان الرواية لاتحمل بطولة مطلقة، بل تتوزع الرواية شخصيات مختلفة ينير بعضها بعضا. ولعل أبرز ما يميز هذه الشخصيات أنها مثقفة برجوازية، فوديع عساف مثقف متخرج في الجامعة الامريكية في بيروت، هوايته الرسم، ويدير مكتبا للاستيراد والتصدير في الكويت، جمع ثروة كبيرة واشترى ارضا في بلدة حلحول قرب الخليل أملا في الاستقرار على أرضه فلسطين وأعاد ثروته الى القدس وينوي أن يبني بيتا في بيت حنينا، مسكون بالعودة الى الارض، له علاقة بنساء كثيرات، لكن علاقته المتجذرة تتصل بالطبيبة مها الحاج........ بيد أن محاولة الاقدام على الزواج تصطدم بتردد مها دوما، حتى ان شخصيتها لتبدو أحيانا أقرب الى الرمز الذي يمكن أن يفسر على ضوء التجربة الصوفية.

وأما شخصية «عصام السلمان» فهي لمهندس عراقي بلغ الخامسة والثلاثين تقريبا، من أسرة تنتمي الى رجل اقطاعي قوي بسطوته أيام الاتراك هو «غضبان بن خيون» تمتلك هذه الاسرة ارضا في منطقة «الكوت» جنوب العراق، هاجر جزء من الاسرة الى بغداد فاثروا واختلفت طريقة حياتهم وارتقى مستواهم الاجتماعي ومن هذا الفرع نلقي «لمى» ابنة أخ «جواد الحمادي» الذي قتله والد «عصام» على خلاف على الارض كان يتشبث بها.

تزامن كل من «عصام» و «لمى» في بريطانيا. كانت «لمى» تدرس الفلسفة في اكسفورد، وكان «عصام» يدرس الهندسة في «لندن»، وقد أتيح لهما أن يقيما علاقة هناك وأن يستمتعا معا في بعض الخلوات، غير أن «لمى» قررت قبل عودتها عام ١٩٥٧ أن تنهي علاقتها بعصام بطلب أخيها، لان نداء الدم والثأر لايزال حاجزا يقف بين العائلتين اللتين تنحدران من أصل واحد.

وثمة شخصية رئيسية ثالثة هي شخصية «الدكتور

فالح عبد الواحد حسين ، من أسرة ذات صلة بأسرة «لمى» حصل على شهادة الجراحة من «أدنبره» فتدعم مركزه الاجتماعي وأصبح زواجه من «لمى» امرا يلقي الترحيب والتشجيع من أسرتها. وفي ظل معطيات الواقع والحواجز العاتية بين أسرتي لمى وعصام كان زواج لمى من الدكتور فالح منطقيا.

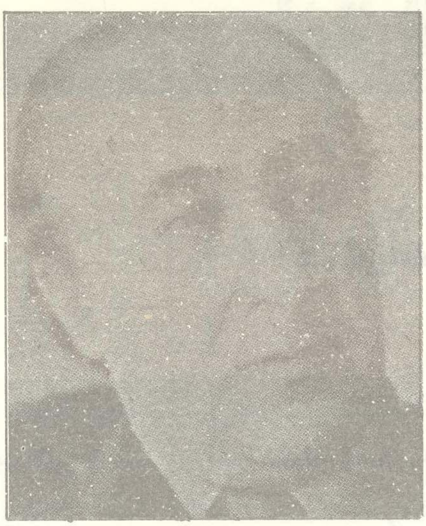
وثمة شخصيات أخرى لها وجودها المستقل وأهميتها الخاصة بقدر ما تضيء الشخصيات السابقة الذكر من مثل شخصية «اميليا فرنيري» الايطالية مطلقة اللبناني «ميشال أسعد». عرفتها الدكتورة مها الحاج الى الدكتور فالح في مؤتمر طبي عقد في «السان جورج» في بيروت، فانعقدت بينهما أصرة الحب، فراحت تراه كلما جاء من بغداد مثلما كانت مها تلقى «وديع» كلما حضر من الكويت.

وثمة «فرنندو غومين» الموسيقي الاسباني الذي يهوى النساء ويعاقر الخمر، وينشد في طباعه واخلاقه وسلوكه الى العرب، و «جاكلين» الفرنسية امرأة شهوانية تنشد المتعة كانت طيلة المرحلة في صحبة وديع.

وثمة «محمود الراشد» و «يوسف حداد» الشاعر اللبناني يقيمان في قمرة واحدة، بدا أنهما صديقان قديمان غير اننا سرعان ما نكتشف أن لقاءهما كان طارئا. محمود الراشد ذاهب الى فرنسا ليعمل استاذا في جامعة «ليل» يعيش وهم الانتقام ويرى صورة جلاده «نمر العجمي» حالة في أحد البحارة اليونانيين، صحب «ألفت» طالبة التمثيل المصرية غير أنها تركته الى الشاعر «يوسف حداد» مثلما ضاعت منه «اميليا» من قبل.

هذه هي أبرز الشخصيات التي التقت في هذه السفينة وشكلت عالمها، وقد حقق الكاتب براعة منقطعة النظير في ترتيب الأحداث لتنقلب من الصدفة المحضة الى التخطيط المرتب البارع، ففي حين كان لقاء هذه المجموعة من الاصدقاء والعشاق في السفينة «هيركيوليز» يبعث على الدهشة، نكتشف في النهاية أن معظم هذه اللقاءات تم بتخطيط سابق، ربما تدخلت الصدفة في صنعه بشكل أو بآخر. فلمى خططت لرؤية عصام حين علمت من شريكه في المكتب أنه مسافر نهائيا الى لندن ليعمل هناك، وقد تحرت بدقة حتى عرفت على ظهر اية سفينة وفي أي يوم سيغادر، ورتبت مها الحاج سفرة وديع، مثلما رتبت اميليا وفالح سفرتهما على الباخرة ذاتها.

ففي حين ظنت «لمى» أنها ترتب لقاءها مع عصام



بمعاذير تخفيها عن زوجها، كان زوجها هو الاخر يخطط بدهاء للقاء «اميليا».

ولسبب قد يتعلق بالطبيعة التقديسية التي خلعها المؤلف (أو وديع) على الدكتورة مها الحاج لم تسافر مها على السفينة، الى ان غيرت رأيها أخيرا بعد أن أتاح المؤلف الفرصة لها لاختيار العواطف وتحديد المواقف، فتركب الطائرة بلباسها الابيض الى نابولي حيث اللقاء المنتظر مع وديع والسفينة تعيش قمة المأساة اثر انتحار فالح...... بعد رحلة الكشف والفضح... اكتشاف العلاقة بين اميليا وفالح، ولمى وعصام، وكشف شخصية محمود الراشد الذي بات يعيش في شرنقة الماضي حتى أصبح أسيراً له، قد يصور له الوهم مالا سند له في الواقع، مثلما تم كشف نفسية وديع ذاته، اذ بدت حقيقته مقابلا لمظهره الخادع... صلابته والتصاقه بالماضي، بالارض، بالجذور بالصخر، بالقدس، بذكرى صديقه فايز عطا الله، بالتفاصيل الكثيرة الغائبة في الماضي التي لاتزال تتمتع بطراوتها ونداوتها في عقله وفي قلبه، بالحنين الى الارض بكل ما يتصل بها من رموز، وكان زواجه من مها الحاج بعد رحلة المعاودة الصوفية تتويجا لتحقيق الهدف الذي نذر له حياته، وظل خفيا في أعماق جوهره الذي يخدع عنه أحيانا. لقد التقى بها في وفرة من الثنائيات المحيرة المؤلمة، فالتقت البهجة بالمأساة، واختلط الصدق بالخيانة، وظل وديع ومها يمثلان نقاء الجوهر والغاية ويتوحدان واقعا ورمزا، وفكرا وغاية.

عندئذ بدأ العقد ينفرط، عصام ولمى سيعودان مع الجثمان الى بغداد، مها ووديع غادرا الباخرة على أمل العودة الى القدس وظلت جاكلين واميليا وفرنندو على ظهر السفينة

يحملون مشاعر متضاربة فيما اشاع انتحار فالح جوا من الكآبة والتفاهة والعدمية.

وقد حاول المؤلف ان ينظم سياق الاحداث في سلسلة من ارتباط الزمان بالمكان وجعل الاهمية القصوى للمكان، فبدت الاحداث العادية او الغريبة مرتبطة بهذه الفكرة فحمل مغادرة شوكت ابو سمرة التاجر السوري مضمونا فلسفيا. وجعل مرافقة الفرنسي لجثمان زوجته في رحلته الى مرسيليا يشي بتوحد الموت والحياة، ولعل محاولة انتحار الهولندي كانت مقدمة لمأساة فالح.(٤)

واذا كانت هذه الاحداث ربما تبدو عادية في سياق الحياة العادية للانسان فان المؤلف حملها طاقات فكرية وابعادا فلسفية، تجعلها تستعصي على اللغة الفنية المألوفة، وعلى اساليب السرد العادية ايضاً، فحاول جهده أن يبرز المعضلة الوجودية، وان يقوم بمهمة التوصيل بلغة تبعث الحرارة في اوصال الفكر الهادىء البارد الذي ينعكس في سلوك الشخصيات واقوالها، خلاصة تجربة يومية وطويلة معا، تتسق مع الامتدادات والتشابكات والتقاطعات، وتقلل من نبرة الفكر التي تبدو زاعقة احياناً تترجم عن فكر المؤلف او ربما عن اسلوبه في التفكير لاختلاف الشخصيات على الرغم من انها تبدو جميعا في متناول تجربته الشخصية.

- ٢ -

وظف جبرا اللغة بمستوياتها ومفاهيمها المختلفة للتعبير عن ازمة الفرد العربي المعاصر في اطار الفكر والمجتمع وحركة الزمن من خلال المثقف الذي يعبر عن حقيقة الازمة وروحها، اذ تمتد همومه من دائرة الذات لتخترق الموضوع الكبير بحلقاته المتعاقبة المتلاحمة في آن معا.

لقد جاءت لغة جبرا منسجمة مع اسلوبه في رسم شخصياته واختيار هويتها، اذ ان اختيار الروائي للغة الشعرية مثلا لا يعني التزامه بهذه اللغة، بل للافكار الشعرية في المادة والشكل، اذ ان الاسلوب الشعري يعيش في ابنية اعماله وافكارها مما يوحد بين العقيدة والعالم الخارجي الذي يصارع من اجل الوصول اليه.(٥)

وتظل مهمة اللغة هي اشاعة الانسجام بين امرين يبدوان في غاية الاهمية بل هما اساس العملية الابداعية وهما الابداع بحرية وملاحظة درجة من تفصيلات الواقع، فلابد من وجود التوتر الدينامي الذي حفظ للرواية وجودا راسخا، هذا الوجود الذي نفرضه على واقع نتحراه ونفحص عناصره، اي لابد من ايجاد الانسجام بين الاتجاهين المتقابلين المتعارضين في الرواية: الحياة والنموذج. ان لغة الرواية تحمل عبء التوفيق بين الحياة والنموذج، اذ يرى اللغويون المهتمون بهذا الجانب ان اللغة التي تقوم بخدمة غرض الحياة تقوم في الوقت عينه بخدمة غرض «النموذج».(٦)

وقد اشار دارسو الرواية الى اهمية اللغة في السيطرة على الشكل الخارجي للعمل الفني، اذ ان الشكل الداخلي يتضح في كل كلمة من الرواية في نوعية هذا الكلام وفي بناء الكلام والصور والافكار، وهو في النهاية الذي يقوم بدور حاسم بين الظاهر والخفي.(٧)

ان لغة العمل الفني حين تعبر عن دافع فني معين تُدخل الكون او العالم في عالمه الفني وهذا العمل يوازن بين الدافع تجاه العام في مقابل الدافع تجاه الفردية، وهو الذي يقوم عليه الاختيار الفني للتفاصيل. إذ ان ما يبحث عنه الفن هو حضور الاشياء او مثولها الحسي اكثر من شكلها المجرد العام.(٨)

ان اللغة تنهض بالبنية الداخلية للرواية خاصة لانه في هذه البنية كما، يقول احد نقاد الرواية، لايوجد تقسيم جوهري بين عناصر السرد والحوار والوصف على اعتبار ان كلا منها يسهم في تطوير العنصرين الاخرين ولا ينفصل عنهما.(٩)

وإذا كان من الواضح ان معظم الروائيين المتميزين حاولوا التعبير عن الواقع وطمحوا الى اقتحام الحواجز القديمة ليصلوا الى الحقيقة الواقعية «وفق تكرار مخطط» فان بعض الروائيين قد سعى ابطالهم سعيا مجهدا لكي يدلي بالحقيقة العميقة، في صراع معذب مع الشكل والعرف الروائيين.(١٠)

ان لغة الرواية ليست وظيفية تماما فهي ابعد من ذلك، إذ إن هذه اللغة تحمل علاقة معقدة سواء اكان ذلك فيما يتصل بالبناء الداخلي لرواية معينة او بمجموعة من الاوضاع الخارجية المتنوعة. فاذا تخيلنا صفحة من رواية تضم قطعة من حوار او فقرة من سرد واقعي او وصفا لمنظر طبيعي فاننا نجد انه قد استخدم على هذه الصفحة وحدها عدد من الانماط المتباينة تماما على نحو ما نلاحظ في لغة الحوار التي ربما تحاكي حديث فئة او لهجة معينة.(١١)

فعلينا ان ندرك ان لغة الرواية دينامية في بنائها، مسوقة في كل نقطة باتجاه تطور قصصيتها اذ ان اللغة متعددة الانماط في العمل الواحد متجانسة من خلال أدوارها المناسبة في السياق العام . انها مرتبطة بعضها ببعضها الاخر من خلال البناء الشامل ، فحين ننزعها من البناء تبدو غير منسجمة بصورة كاملة [12].

ويرى ميشال بوتور قريبا من هذا المعنى في حديثه عن الرواية الشعرية اذ يقول :

«ان الرواية لا تكون شعرية بالمقاطع فحسب، بل بمجموعها ونحن نعلم جيداً ان هذه المقاطع التي نعتبرها لاول وهلة ، شعرية عند كبار الروائيين امثال بلزاك وستاندال ، ودوستويوفسكي ، لهي مرتبطة ارتباطا وثيقا بغيرها من المقاطع .

واذا ما فصلت عنها فقدت الكثير من شعريتها ، وهي مرتبطة كذلك بعنصر معروف منذ القديم ألا وهو الاسلوب ، أي بالضبط ، ما يسمح بالتعرف الى الكاتب وتمييزه من غيره ،

والاسلوب هو مبدأ الاختيار ضمن امكانات اللغة والالفاظ ، والتراكيب النحوية ، التي هي أحياناً من الدقة بحيث نستطيع التعبير عنها بالارقام . فنقرر مثلا قوة بعضها ، ونتتبع تطورها ......» [13] فلغة الرواية اذن أبعد من مجرد ناقل أو مادة خام تقدم عناصر العمل الفني ، انها العنصر الاساسي الذي يكشف عالمه الداخلي ويوحد بينه وبين العالم الخارجي فتغدو الاجزاء ليست حاصل جمع بين الاجزاء ، بل تكتسب وضعا اخر من خلال العلاقات الجديدة.

ولعل من أخطر الامور التي يواجهها الروائي قدرته على التعامل مع أسلوبين رئيسين هما أسلوب الدراما ، وأسلوب المشهد والصورة ، فمع أن معظم الروائيين لا يفضلون أسلوبا على اخر الا أن بعضهم يميل الى أسلوب دون آخر ، «ولكن كل روائي بالطبع يستعمل كلا الطريقتين ، وأن ميزة الروائي تبرز بكل وضوح في سيطرته على الطريقتين وكيف يقود القصة، المشهد وكيف يلتقطها منه وقد عادت قصة أغنى وأكثر امتلاء من السابق ثم يتقدم بسردها» [14].

ان التعامل مع الحدث والصورة فهما عميقا للعلاقة الحيوية بينهما ، اذ ان الحدث ليس مجرد تعاقب زمني يأخذ صورة أفقية بل يغوص في عمق اللحظة التي يتشكل فيها ، والصورة أو المشهد ليسا وصفا خارجيا محايدا . ومن هنا تبرز وظيفة اللغة التي توحد بين دور الدراما والمشهد ، وتبرز وظيفة الروائي الذي يعرف كيف يستغل كلا منهما بطريقة فنية ذكية أفضل استغلال.

ومهما يكن فان الروائي المتفوق يختار أساليب مختلفة فيتلافى ضعف اسلوب معين بقوة أسلوب آخر ويحتفظ في النهاية بمزايا الاسلوبين كليهما [15].

وثمة حيل كثيرة يلجا اليها الروائي لاحداث التماسك في نموذجه الفني من مثل التكرار والتوازن وخصوصية اللغة التي تحدد العلاقات الشخصية المتبادلة وموقف المؤلف البلاغي تجاه الراوي والشخصيات والقارىء المفترض [16]، وترتبط هذه الحيل بمعضلة الرواية نفسها في المواءمة بين الذاتي واللاشخصي او الموضوعي فروائي مثل همنغواي يبدو في الاغلب الاعم، مثالا اللاشخصي للكاتب الموضوعي الذي لايكشف نفسه ولايتظاهر بانه يملك امتياز المعرفة الداخلية لشخصياته وهو يبدع رواته بهذه الملامح ذاتها [17].

- ٣ -

ان اختيار جبرا مكانا محدودا تجري فيه احداث روايته وهو «السفينة»، واختياره شخصياته جميعا من «المثقفين» البرجوازيين قد فرض على «لغة» الرواية عبئاً اضافيا. اذ ان محاولات تمييز الشخصيات من خلال لغة معينة تحمل فكرا مميزا، او لهجة معينة تشير الى طبقة اجتماعية أو مستوى ذهني أو تعليمي او ربما «مكاني» تبدو على درجة بالغة من الصعوبة، مثلما ان المكان جعل الوقوف في مازق الوصف واستخدام اسلوب المشهد او الصورة الذي يؤدي الى السكون وفقدان الحركة الدينامية متوقعاً.

ويبدو ان هذه الاعراض لاحت في الرواية بشكل لافت ، بيد ان جبرا فطن بذكائه الفني الى ضرورة التغلب على هذه المازق ، فحاول أن ينطلق من المكان المحدود «السفينة»، ومن المشهد العام «الثابت» في كليته، المتغير في تفصيلات محدودة وهو «البحر» ليوظف تقنيات فنية مختلفة في أساليب السرد ليتنقل رواته وشخصياته في الزمان والمكان عن طريق تقنيات الارتداد والاسترجاع والقطع المكاني والزماني ، ليحفظ لها - كما يقول احد نقاد الرواية - الحيوية والتماسك اللذين تتصف بهما الرواية الجيدة [18].

فاذا كانت اللغة هي المصدر الاساسي في بناء الرواية واذا كانت هي مادتها الخام فانها نتيجة لتعقيدات في الحياة الانسانية تبعتها تعقيدات في التقنيات الروائية حملت اشكالا شعرية - في تشكيل البناء الروائي - في محاولة التفسير فيوضات من الوعي الداخلي وعمليات اللاوعي الفردي والجماعي، والرؤى والهذيان والاحلام، فهذه اللغة مهمة جدا في تامل الصنعة الفنية، ففي الوقت الذي تخدم فيه الدور الخطير هدف «النموذج»، تخدم غرض الحياة ايضا، بيد انه لا بد من النظر الى الدور الخطير للغة في تقديم الحياة لنا في قصة خيالية ومن الاعتراف بهذا الدور - كما يقول احد النقاد - بشكل مناسب[١٩].

وأول ما يلفتنا في هذه الرواية ان المؤلف اختار رواته من بين ثلاث من شخصياته هي: «عالم السلمان» و «وديع عساف» و «اميليا فرنيزي». وبنى اجزاء الرواية او فصولها بعنوانات تحمل اسم كل منها، فتولى كل من عصام ووديع الرواية خمس مرات بينا أسند المؤلف لاميليا فرنيزي دور الراوية مرة واحدة ولعل الذي يتبادر الى الذهن هو ما قيمة هذا الاختيار في بنية العمل الروائي وما صلته بالشخصيات نفسها؟

ان الروائيين يختلفون فيما بينهم في اختيار اساليب السرد وعلى الرغم من ان اسلوب السرد بضمير الغائب هو من اكثر اساليب السرد شيوعا، فلن اساليب اخرى اهمها ضمير المتكلم لها حضور واضح في هذا المجال. ولعل لاختيار احد هذه الاساليب أو عدد منها مسوغا فنيا معيناً ولا قيمة لأي أسلوب لا يخدم غرضا فنيا في الرواية.

فلماذا اختار جبرا أسلوب ضمير المتكلم في سرد الرواية؟ وهل هذا الشكل الخارجي لهذا الاسلوب السردي ينسجم مع مضمونه الحقيقي حين نتابع دور الشخصية في رواية الأحداث من خلال قراءة داخلية مستقصية؟

يبدو اننا في حاجة الى الاجابة عن السؤال الثاني قبل الاجابة عن السؤال الاول. فلو تاملنا الفصل الاول «عصام السلمان» في اطار وجهة النظر التي ترى أن السرد من وجهة نظر المتكلم له بعض العوائد الواضحة، اذ يمكن المؤلف دون تصنع او تكلف من الدخول الى اعماق عقل بطله ومعرفة اسرار افكاره ومشاعره وتقديمها الينا بطريقة السرد أو تيار الوعي[٢٠].

لوجدنا ان الراوي بضمير المتكلم «عصام السلمان» يقدم لنا صورا من وجهة نظره تلتقي معها احداث يسترجعها لتسهم في بناء صورة الرواية مثلما ينتقل بين وصف حالة حاضرة الى نقل احساس معين الى تامل وتفلسف ثم الى القيام بدور المؤلف دون ضرورة لضمير المتكلم، وقد يعطي دور ضمير المتكلم نفسه لشخصية أخرى مثل «وديع» دون مسوغ واضح لدوره هو:

اذا يبدأ الفصل على النحو الاتي:

حديث عن السفينة والبحر، يسترجع مغامرته السابقة مع لمى، يقوم بدور الكاتب في الحديث عن الفتاة الايطالية اميليا، ثم يتحدث عن لمى وفالح ويركز على وصف لمى على نحو ما نرى في وصفه لها:

«وقد لاحقني هذا الوجه. انساه اياما، اشهرا، فيباغتني ويغرقني في غمرة من الحس العنيف بعد الخدر والتفاهة. ثم يتركني في اصيل من النور انها عودة حب كان كالرؤيا للنبي: علما من الوهج واللون واللذة تجعل الجسد حببا يدوم في كاس من الخمر»(ص ١٢). ثم حديث عن مفاجأة اللقاء المصطنعة بين عصام ولمى وفالح، ثم موقفه من لمى، وحديث عن شريكه في القمرة شوكت أبو سمرة، ثم نقل احساسه في الشعور بالتوحد بين ايقاع الموج (الصاخب) وايقاع الجنس (الصاخب لمى + عصام) ثم نقل موقفه حول الحدث متفلسفا، يتلو ذلك وصف فحدث فتفلسف ثم وصف، ثم استعادة لحادثة الليل، وقد كان طرفاها عاصم ولمى، ثم عودة لوصف البحر فحديث عن اميليا في اطار التتابع الزمني وكان قد تحدث عنها خارج هذا الاطار، ثم حديث عن وديع وجاكلين الفرنسية، فحديث تقديسي عن وديع، ثم يترك الراوي «عصام» الفرصة لوديع ليتحدث بضمير المتكلم (١٩ - ٣٠) ليتحدث اخيرا عن آخرين من ركاب السفينة مع التركيز على لمى ويظل وديع محاورا يطيل في الوصف أو التعليق او التفلسف.

لقد ترك المؤلف حرية لعصام ليصف ويتامل ويتفلسف ولينقل احاسيسه ولينوع في لغته، ينتقل من وصف الى حدث الى استدعاء موقف او تعليق على موقف حاضر، بل ناب عن المؤلف في تقديم الشخصيات التي تعمر الرواية وبدات مهمته - احيانا - في استحضار الحلقات المفقودة، ولم يتورع عن اتاحة المجال الشخصية اخرى لا ليصفها ويحدثنا عن ماضيها وحاضرها ويستبطن اعماقها ويصور علاقاتها، بل ليجعلها تتحدث هي حديثا طويلا عن نفسها يكاد يبلغ ثلث الفصل.

وإذا ما انتقلنا الى الفصل الثاني «وديع عساف» نجد المتكلم يتحدث عن نفسه من خلال شخصيات السفينة يعمق حسه بالازمة الانسانية المشتركة من خلال عبارة لدانتي مكتوبة على بوابة الجحيم :

«عن كل امل تخلوا، ايها الداخلون هنا».

اذ يتحدث وديع عن نفسه من الداخل والخارج ويقص سيرة حياته، يتحدث عن زوجته التي ماتت في مخاض وعن مها الحاج زوجة المستقبل وعن امه العجوز.

ويتحدث عن مهنته الحالية وعن حلمه في التحول الى الزراعة وعن حبه البحر على الرغم من ان حبه النهائي للارض رمز الاستقرار، وينتقل من الاسترجاع الى الوصف الى تقديم بعض الشخصيات الى التفلسف الى تصورات او اوهام الى استعادة قصته مع فايز فحديث عن شخصيات الرواية ثم وصف للبوغاز في اللحظة الحاضرة يستدعي وصفا غائبا (المغارة والقيامة)، ثم عود الى القدس لاستكمال اللوحة الوصفية فوصف لسوق المواشي في بركة السلطان فحديث عن فايز والرسم ثم عن البحر والرسم ويافا والبرتقال، ويستغرق في الاسترجاع يتحدث عن فايز وكل العلاقات والصور والاحداث التي تذكر بفايز، لقد بدا الحديث عن فايز شعريا تقديسيا. ان ثمة وصفا يلح عليه المتكلم، وتبدو لوحة فايز مؤثرة جدا اذ تتكون عناصرها من الاوصاف والاماكن ووقائع التاريخ وملابساتها المختلفة ثم وصف لمشهد الحرب ومقتل فايز، اذ نرى فلسفة وشعرا ووصفا يوحد بين الثنائيات والمتناقضات، يختتمه بالتفاتة الى مها زوجة المستقبل التي حدثها عن قسمة ان يثار لصديقه فايز قبل خمسة عشر عاماً، وحدثها عن جاكلين الفرنسية الشهوانية الراقصة على انغام الموسيقى الصاخبة حيث الموت والميلاد وفايز. لقد قام هذا الفصل في معظمه على «الاسترجاع» الذي ارتبط ارتباطا وثيقا بشخصية «وديع» كما استخدم المؤلف بعض التقنيات الفنية الاخرى التي يقتضيها ضمير المتكلم من استعادة قصة مقتل فايز في صورة حلم (ص ٦٤). مثلما شكل الوصف في هذا الفصل العمود الفقري في البنية الروائية.

ولعل نظرة متأملة في الفصلين السابقين توحي بخطر فرض الكاتب نفسه على شخصيات الرواية، والتحكم بحركاتها مصائرها، اذ ان شخصية وديع كما لاحظنا تكتسب بعدا تقديسيا يجعل الشخصيات تدور في هالتها، بيد ان المؤلف ـ وقد اراد لوديع صورة خاصة ـ تنبه بحسه الفنّي الى خطر استدراج هذه الشخصية فخالف في الفصول الاخرى طريقته الاولى في الفصلين الاول الثاني. ولاسيما فيما يتصل بشخصية «عصام» فقد اولى هذه الشخصية اهتماما خاصا لانها صورة وديع الاخرى، فاذا كان وديع يمثل البعد السياسي والحضاري للارض فان عصام يمثل البعد الاجتماعي لها. على ان هذا الفصل «وديع عساف» اكثر التصاقا باسلوب ضمير المتكلم اذ بدا الفصل في معظمه لصيقا بموقف الراوي واحساسه ووجهة نظره، بل ظهرانعكاسا لحياته وماضيه وتجربته وهدفه.

على ان شخصية وديع ظلت ذات حضور واضح في الفصل الثالث «عصام السلمان» وربما في الفصل الخامس الذي يحمل العنوان ذاته.

اذ نرى الفصل الثالث يضم الجزئيات التالية: جلسة مشتركة بين عصام ووديع وفرنندو في القمرة، حديث عن وديع وفلسفة الرسم والجنون ، فرنندو يتحدث عن نساء فوغ الوهميات، حديث عن القتل من اجل فلسطين يستعيد فيه عصام ذكرى قتل جواد الحمادي، وديع يصف لوحة تخيلية تصور التمزق من الداخل، وديع يواصل حديثه (٨٢ ـ ٨٦)، حديث وديع عن ضرورة الوقوف على ارض صلبة نحبها، احلامه في المستقبل والعودة الى الارض، اذ يختتم الفصل على لسان وديع الذي يقول لعصام:

«والان يا عصام، هذه السيدة البغدادية الجميلة، «ماحكايتك معها؟» (ص ٩٠) ونلاحظ في الفصل الخامس الذي عنوانه ايضا «عصام السلمان» الجزئيات التالية:

حديث عن وديع، ثم حديث عن امتعاض فالح من وديع لانه يقف الى جوار عصام، واحاديث عادية وحوارية عن فالح ثم احاديث عن فالح وملاحظته على جثمان زوجة الفرنسي، وعن يوسف حداد ومحمود الراشد، ثم احاديث متشائمة على لسان فالح مرة وعلى لسان وديع مرة اخرى واشارة الى العلاقة بين اميليا وفالح.

ففي الفصول الثلاثة التي رواها «عصام السلمان» لا نلحظ قويا له، بل انه يقدم غيره من الشخصيات، اذ بدت شخصية وديع عساف خاصة اوضح من شخصيته في الفصول التي يفترض انها تضيئها وتكشف ملامحها الداخلية.

على ان الامر يختلف في الفصل السابع «عصام السلمان» اذ بدت الاوصاف والاحداث والصور والمعلومات

السائدة ربما تكشف عن النموذج البنائي او الهيكل الفكري الذي يحكم الرواية عامة.

فالجملة الاولى في الرواية «البحر جسر الخلاص» تحمل دلالة عميقة في بنية الرواية عامة، إنها الوحدة الاساسية، بل النواة التي تنطلق منها كل البنى الاساسية في الرواية، وهي الرمز الاساسي الذي يشكل رؤية الكاتب بل إنها بيت القصيد.

وليس بوسعنا ان نتفهم مدلول هذه الجملة جيداً، بمعزل عن الثقافة المسيحية ولغتها المتجسدة في رموز وصور وهياكل افكار، اذ تنتشر هذه اللغة ـ كما سنلاحظ فيما بعد ـ في كل مكان من الرواية لا على انها وحدات متناثرة لا تأتلف مع بعضها بعضا، او تنسجم في نسق النص الكلي، بل هي لبنات اساسية ترتبط برؤية الكاتب وبعالم الرواية عامة.

فالسفينة هي «مكان» ولعلها تحمل معنى «المفاجيء» و «المباغت» و «الطاريء» و«الصدفة» اذ كم حملت من الصدف التي بدت في حقيقتها مرتبة بعناية، وان ظلت تحتفظ لها بدور ما.

فالناس يلتقون فيها على نيّة التفرق، اذ يجتمع على صعيدها اللقاء والفراق، والمتعة والقلق، والألم والشبق والحياة والموت، وحلم المستقبل والخوف من المجهول.

وهي تجري في «بحر» والبحر جسر الخلاص. فما رمز البحر للسفينة، وهل هي سفينة الحياة؟ إنها بالتأكيد ليست سفينة نوح يمتطيها الناجون من الطوفان، انها سفينة الحياة التي يجتمع فيها اناس مصيرهم الوجودي واحد، غير ان مصائرهم في الدائرة الضيقة/ دائرة الحياة متنوعة مختلفة، فالظروف مختلفة والمؤثرات متعددة ايضاً، ولكل من الشخصيات ظروفها...

هذا المكان الأوسع «البحر» المرتبط بفكرة الزمان الممتد ليس إلا جسرا يؤدي الى «الخلاص».

ولعل اول ما يتبادر الى الذهن أن «الخلاص» هنا يبدو بمعناه المسيحي وهو الانتقال من حالة الخطيئة والطين إلى حالة الانعتاق، والمسيح هو المنقذ المخلص الذي ينقي الجوهر ويعزل كل الشوائب عن الجوهر الحقيقي... فاي خلاص هو؟

يبدو ان كلمة «الخلاص» هي لبّ الرواية ومحورها، فالخلاص نوعان: خلاص سلبي يتمثل في الهروب من الواقع. ولما كان الهروب من الواقع لا يحرر الأنسان نهائيا من ثقل الواقع، إذ تظل صور الحياة مرتبطة بدواعي الاقتران الزماني والتعاقب البيولوجي الذي يقوم على الاستمرار وإرث اللحظة الماضية وما يتبع ذلك من تاثير روحي ومادي في الزمان الآتي، فإن الهرب يظل وهمياً، ولا يتم الخلاص الحقيقي إلا بمفارقة الواقع الحياتي بالانطلاق من قيود الزمان والمكان، وذلك بوضع حد للحياة، اي بمفارقة الروح للجسد. وثمة صورة اخرى لهذا الخلاص السلبي وهو الهروب من الواقع بمزيد من الانغماس في الواقع، ويتمثل في الاستمتاع بملذات الحواس، بالامعان في ممارسة الجنس والادمان على الشراب، إذ يبدو الاستمتاع بالجانب المادي من الحياة استمتاعاً سلبياً تتعطل معه في الممارسة قيمة العام او المشاركة الجمعية.

واما الخلاص الايجابي فيتمثل في هذه الرواية بالانغماس الايجابي في الواقع البديل، ليس على انه وهمٌ لاتسمح الشروط العلمية بوجوده، بل على انه الحلم الحقيقي للخلاص من الواقع المؤلم، إذ إنّ الخلاص هنا من الواقع يتنكر لنوازع العدل والحق والخير والجمال للعبور الى عالم بديل تتحقق فيه احلام الانسان بممارسة شروط حياته عليها.

وقد تمثل هذا مثلا بحلم عودة وديع عساف الى القدس ـ حلحول ليعمل بالزراعة بدل التجارة، وليودع العلاقة العابرة الزائفة غير الحقيقية، بالعلاقة الدائمة المستقرة الحقيقية على ارضه، اذ توحد البطل مع المراة والارض معا، حتى بدت كل منهما صورة عن الاخرى في التوحد معه وفي الاخصاب ولم يتم الخلاص الا بموافقة مها على العيش على الارض رمز الاستقرار على سفينة غير مستقرة تعصف بها الامواج والرياح.

وتمثل الخلاص الايجابي ايضا في عودة الهارب الى ارضه رغم انفه حين اضطر الى ان يصحب لمى التي رافقت جثمان زوجها، وربما كانت عودة عصام شبيهة الى حد ما بعودة وديع، في التوحد مع لمى ومع الارض التي صنعته كيانا ذا شان. فكل منهما كان خلاصه بالتوحد مع المراة والارض في آن معا.

ويبدو ان ارتباط وديع بعصام في هذه القضية هو ارتباط المجتمع العربي بالمعضلات الاساسية فالخلاص في بغداد له وجهه الاجتماعي، والخلاص في فلسطين له وجهه السياسي، وان كان ثمة ارتباط عضوي بين الجانبين.

اما على الصعيد النحوي فماذا تقول الجملة الاسمية «البحر جسر الخلاص» في تعبيرها عن الرحلة والمغامرة،

اترمز هذه الجملة الى السكون والثبات في مضمونها الوصفي، اهي اقرب إلى ذلك لثبات الاطر الذهنية في ذهن المتكلم، ام ان الهيكل الفكري الذي ترتسم من خلاله الشخصيات واللوحات ثابت بشكل عام، فلا تزيده الصور الا شرحا وتفصيلا وتشكيلا.

وماذا تعني الجمل الوصفية واللوحات ذات الالوان المحددة وذات المواد الخام المحددة: الصخر، التراب، الماء، النار، الحرث، الخصب،/ الارض المراة. الى جانب الثنائيات من مثل مها الحاج ـ لمى (معادلا الارض ـ الارض) وجاكلين واميليا (معادلا البحر والمغامرة).

إن الصورة او المشهد يظل عاجزا عن تقديم عالم المستقبل، إذ يظل الهيكل ثابتا، وثباته لا يؤدي الى اكتشاف العالم او الى تغيير الواقع، او الى البحث عن عالم جديد لا يعرفه الروائي تماما حين يشرع في الكتابة، بل إنه من خلال الكتابة ذاتها وبها يصل مع آخر كلمة إلى صورة الواقع البديل، الواقع الروائي.

فاستخدام المشهد كما يرى بيرسي لبوك «ليس نقصا، لو ان الكاتب يمتلك القوة التي تجعلنا نعجب ونرحب بكل ما تظهر لنا بشكل غير متوقع او إذا كانت الصورة التي يرسمها متالقة باهرة بحيث ينسى النقص النظري فيها جبرا عفويا في بناء الرواية فاستعان بالصورة والمشهد بحيث امكنه الى حد كبير ان يتغلب على عنصر الثبات والسكون الذي كاد يؤثر سلبياً على الرواية. وقد لاحظ بيرسي لبوك ملاحظة ذكية حين استدرك قائلا:

«ولكن الرواية التي تتحقق فيها كل هذه الاعمال الفذة تدل فقط على سحر وعبقرية المؤلف، وللسحر والعبقرية ما يفعلانه من تاثير ولكن لا جديد في ذلك. ثم إنني اعتقد أن النقص حتى لو بدا تافهاً لاول مرة، فانه عُرضه... لان يثير المزيد من المشاكل في كل قراءة جديدة لكتاب»[٢٥].

ولقد فطن جبرا الى خطر هذا المنزلق فلجا الى التعويض والتعديل من خلال اللغة في اطرها النحوية والايقاعية والصرفية والدلالية ...ولعل قراءة لما سبق من ترتيب للصور والمشاهد والأحداث والروايات تبين لنا حيوية الوصف المرتبطة بالأحداث، وإن غلبت الاولى على تشكيل بنية الرواية. ومن هنا بدت حيوية الوظيفة التي قامت بها اللغة، لتحد من اثر بطء الحركة الروائية، وسكونية المشاهد الوصفية التي تتعارض مع حركة الحدث المتنامي المتصاعد المتوتر المشتبك مع الصراع الشخصيات مع الواقع والفكرة والشخصيات الاخرى . فلعبة اللغة ـ على هذا النحو ـ هي لعبة المؤلف التي احسن استغلالها لتتغلب مع تقنيات السرد وغيرها على الثغرات الخطيرة التي يمكن ان تحدثها رواية تؤثر المشهد على الحركة، وتتعامل مع الفكرة او الحركة الذهنية بدل الحدث الدرامي او حركة الفعل. وساحاول ان اتحدث عن انماط من الصور اللغوية التي شكلت عالم الرواية واسهمت في تحقيق بنيتها الدلالية.

ـ ٥ ـ

ولعل من اهم هذه الانماط التي شكلت بنية الرواية هو الفن التشكيلي او الرسم، اذ افاد جبرا من موهبته في الرسم في ابداع لوحات لغوية تمتزج فيها حركات النفس وتحولاتها مع صورة الواقع الحياتي والطبيعي فتلتحم هواجس النفس وملامح الحياة مع مناظر الطبيعة وخطوطها وحركاتها وتحولاتها في وحدة تتسق عضويا في البناء الدلالي للرواية.

هذه اللوحات المختلفة المؤتلفة تتوزعها ازمنة وامكنة مختلفة من البحر الى الصخر ومن الماضي الى الحاضر ومن القدس الى بغداد ولندن وبيروت.

ولعل من اهم هذه اللوحات تلك اللوحة التي رسمها وديع عساف لصديقه فايز وهي لوحة تمتد في الماضي لتؤثر في الحاضر وتحدد ملامح المستقبل، وهي ـ كذلك ـ من اللوحات النادرة التي امتزج فيها المشهد بالحدث، واتضحت فيها الحركة النشطة والايقاع السريع من خلال لوحة متعددة المواد والخطوط والالوان والظلال.

فنرى وديع عساف يمتد في الماضي الى الأرض، والصخر، والقدس، والبيت المبني على صخور القُدس.

وتنبثق في وعيه صورة صديقه «فايز عطا الله» الذي استشهد عام ١٩٤٨، وفي اطار هذه الصورة تتبدى لوحات تشكيلية من الواقع ومن حياة الكادحين الذين يسعون لكسب القوت بوسائل مضنية. واجدني مضطرا هنا لاثبات اقتطاف طويل لبيان تعامل جبرا مع اللغة في إلحاحه على رسم لوحته التشكيلية اللغوية إذ يقول في مهاد اللوحة:

«كنا في مثل هذا الحديث عند بوابة العمارة. عندما وصل ابو فايز حاملا على ظهره كيسا ثقيلا ساعدناه في إنزاله عن ظهره. ثم حملناه انا وفايز الى الرواق، ونزلنا به الدرج الى الحوش الاسفل. كان الحوش الكبير

يتوسط اربع غرف او خمس، وفي كل غرفة منها تعيش عائلة جلس افرادها عند الباب. رجال ونساء واطفال من كل عمر. ولما فتحنا الكيس وجدناه مليئا بما يشبه الامشاط الرصاصية. «خلايا البطاريات»، قال فايز: «يجمع ابي البطاريات القديمة اينما كانت ويكسرها، وياخذ خلاياها الرصاصية.

وماذا يفعل بها؟

- يصهرها، هنا.

في ركن من الحوش، قرب غرفة فايز واهله، على مقربة من مرحاض قذر، كانت الاثافي ملأى بالرماد، حيث والد فايز يصهر الرصاص على غرار لا يمكن ان يكون ثمة ما هو اشد بدائية منه - كانسان العصر الحجري عندما اكتشف المعدن لاول مرة .....[٥٨].

ويستمر جبرا في تتبع عملية الصهر حتى يلح عليها فتبدو في النهاية كأنها لوحة جهد في رسمها، ويصور الحي الفقير بضربات سريعة في فرشاته تبرز الملامح الرئيسة فيبدأ حديثه عن ابراهيم أخي فايز:

«وعلمت حينئذ انه نجار اضطر إلى ترك المدرسة منذ سنين، ثم جعلت اتعرف إلى جيرانهم واحدا واحدا : حجّار كان فايز قد علمه القراءة، غير انه انصرف عنها لضعف بصره عندما اصابت عينيه شظية من حجر، مساح احذية كثير السعال تخطى الخمسين من عمره، له ابنة وقفت بالباب ترمقنا في ثيابها المدرسية، وعيناها في اتساع الدنيا، وصباغ بيوت كان له، كما خيل الي، ستة اطفال على الاقل يملأون الحوش صياحا. وفي الركن القصي كان رجل آخر في مقتبل العمر، يروي لزوجته قصة احد الزبائن في المحددة، ويشكو بخل الناس بصوت ضخم، كانه ما زال في دكانه وسط القعقعة والرنين، وزوجته تقهقه .... ويمر بائع الكعك حاملا حلقاته السمسمية عابقة بالصعتر ......» [٥٩]

ولعل المؤلف برع في وصف ملامح لوحة فايز في أطار رسمه للوحة القدس كما سنرى فيما بعد، إذ تعد هذه اللوحة من أبرع اللوحات النفسية الوصفية التي سنتحدث عنها فيما ياتي فقد آلح في البداية على ملامحه الروحية، فأبرز موهبته في الرسم، وقرن بينه وبين يوحنا المعمدان الذي كان «يعيش في البادية عند البحر الميت. يعيش على الجراد والعسل، شبه عار. وجهه ضامر، برزت فيه العظام، عياه في اتساع الصحراء، يرى رؤى ويتحدث بالرموز عن معمودية الماء ومعمودية الروح القدس - معمودية النار، ضلوع صدره الناتئة تجابه المشاهد كالقسي الصلبة.» [٥٧].

لقد راى نفسه مثل المعمدان وجسده ينصهر بالنار التي تستعر في قلبه، صوت صارخ في البرية، وفي النهاية صوت تصغى له الانسانية كلها. [٥٧].

كانت النار في قلبه في تاجج دائم اذ لم يكن في حاجة الى اساتذة، النار في داخله «يمتحن كل فكر بوقدها - وارادته كالصخر» [٦٤] وظل كذلك حتى انطفات النار في قلبه، وانصهر جسده [٥٧] واستشهد على ارض القدس في لوحة وصفية تمزج بين الحياة والافكار والمشاعر، والطبيعة الملونة بعنصريها الاساسيين الماديين التراب والماء والروحين الصخر والنار. لقد اتاحت له تقنية روايته ان ينتقل عبر الازمنة والامكنة فيصل ما بين ارض القدس وارض بغداد على نحو ما نرى في وصف عصام السلمان [٨٦].

ولعل «البحر» من اللوحات الأساسية التي برع جبرا في رسمها، وهي البعد الثاني لحركة الرواية: الارض - الاستقرار/ البحر - الرحلة وعدم الاستقرار، اذ بدا وصف البحر، في مستهل الرواية، ماديا ورمزيا في آن معا، أراد عصام السلمان الهرب عبر هذا البحر فإذا هو وجها لوجه أمام الحقيقة. لم يأت الوصف خارجيا، بل جاء من خلال الدلالة الفلسفية الانسانية الحية، بلغة الحاضر وفي لحظة الديمومة، ليأتي الفعل الماضي، بعد المبتدأ والخبر، حاملاً التجدّد والاستمرار، ليس منقطعا وإنما ممتد في المستقبل يحمل وعودا تتحدى في عصام رغبته في الهرب وتجعله أمام الواقع دون رتوش:

«البحر جسر الخلاص. البحر الطري الناعم، الاشيب، العطوف، وقد عاد البحر اليوم الى العنفوان، لطم موجه إيقاع عنيف للعصارة التي تقذف في وجه السماء بالزهر والشفاه العريضة والاذرع الممتدة كالشراك اللذيذة. البحر خلاص جديد، إلى الغرب! الى جزر العقيق! الى الشاطىء الذي انبثقت عليه ربة الحب من زبد البحر ومن نفث النسيم.» [٩] اذ يلتقي المكان بالانسان ويتحدان فتغدو لمى بحر عصام وزورقه ومغامرته، وتشتبك العلاقات والأوصاف في هذه اللوحات، فتسقط احوالها على الكائنات الحية، على شخصيات السفينة، وتتبدى النقائض والمتقابلات، إذ يحاول المؤلف من خلال عبثية الوصف الظاهرة ان يصور التنافر والانسجام في الحياة والواقع والطبيعة على نحو ما نرى في وصف عصام للركاب وهم يخرجون من قمراتهم [١١].

لقد تدخلت لغة «الرسم» في بناء عناصر الرواية كلها، وخاصة في وصف الخلفيات وتلاحمها مع مشاعر الشخصيات وملامحها الخارجية من مثل وصف البحر بأحواله المختلفة، ووصف الارض وصخورها وشموخها، ووصف ملامح فايز عطا الله، ووصف النزوات والرغبات وملامح الجمال.

وخلال هذه اللوحات تنمو الافكار والمشاعر وتفلسف الشخصيات تجاربها، من مثل احساس عصام للعلاقة بين مداعبة فالح لزوجته في القمر المجاورة وصفق الأمواج للباخرة، اذ تبدو الصورة المادية معادلا للصورة النفسية الداخلية:

افقت على صوت الموج يصفق جنب الباخرة صفقا

نظيما مداعبا. ووش ش ش ..و وش ش ش ...ثم سمعت حركة، بل احسست بها بذراعي - حركة مبهمة كان صوتها آت عن طريق الكوة المستديرة مع صفق الموج، ولكنني لم أخدع نفسي طويلا. فالحركة هي وراء الجدار الذي لصق ذراعي ... الحركة من لمى وزوجها .....[14]

وغالبا ما يقود التامل في الواقع وفي الماضي الى لون من التفلسف على نحو ما نرى في تفلسف عصام من خلال تجربته الماضية مع لمى (ص ١٥)، ويظل هذا داب المؤلف ينتقل عبر الاحداث والشخصيات والافكار، من لوحات يحشد لها المواد والظلال والالوان لينتهي الى التفلسف، اذ تتكرر هذه اللوحات التي يعقبها تامل وتفلسف في مواطن كثيرة [26].

لقد بدا اهتمامه برسم اللوحات الوصفية كبيرا من مثل اللوحة الوصفية النفسية التي رسمها لوديع عساف وشبهه بالمسيح في حمل العذاب والالام (٢٣ ، ٢٤) وتلك التي رسمها للتاجر الدمشقي «شوكت ابو سمرة» ولدمشق (١٤) او الصورة النفسية العاطفية التي رسمها للمى وزوجها وللموج (١٤) او لوحته للعاصفة البحرية برموزها المختلفة (١٥٤ ، ١٥٦) او لوحة الفتاة التي احبها وديع قرب المقبرة (٢٦) او اللوحة الوصفية النفسية للمى (١٢).

وتبدو لوحة القدس من ابرع اللوحات التي رسمها جبرا إذ إنه يعود اليها بين الفنية والاخرى لاستكمال ملامحها وهي لوحة يمتزج فيها الشعور والعاطفة بالصورة الخارجية بما فيها من الوان وخطوط وظلال واطياف بالصورة النفسية الداخلية وأدواتها من ركوز مختلفة تأتلف من ثقافات مختلفة مثلما يجتمع فيها الشعر والوصف والتامل والتفلسف، ويظل يراوح بين هذه الأمور التي تؤثر في ملامح الرواية كلها، بل تتعدى لتتخلل بناء الرواية ذاته، وتظل فاعلة في سلوك الشخصيات وفي نمو الأفكار والأحداث معاً.

ولعلّنا لا نجد مفرا من اقتطاف جزء من هذه اللوحة التي ضمنها جبرا كل أدوات مواهبه الفنية إذ يقول مازجاً الوصف بالفكر والشعور:

«... اتعرف القدس؟ لعلك كنت صغيرا عندما التهم الوحش اليهودي اجمل نصف في اجمل مدن الدنيا. القدس اجمل مدينة في الدنيا على الاطلاق. قيل إنها بنيت على سبعة تلال. لست ادري إنْ كانت تلالها سبعة، ولكنني ارتقيت كل ما فيها من تلال، وهبطت كل ما فيها من منحدرات، بين بيوت من حجر ابيض وحجر وردي وحجر احمر، بيوت كالقلاع تعلو وتنخفض مع الطرق الصاعدة النازلة كانها جواهر منثورة على ثوب الله.

والجواهر تذكرني بزهور وديانها، فاذكر الربيع، واذكر التماع زرقة السماء بعد امطار الربيع. والربيع في القدس كان هو الربيع لانك تراه يحل في البلد، كانه مشهد غيّره المخرج على خشبة المسرح. فالجبل البلقع في الشتاء قد اخضوضر فجاة امام عينيك، وحتى بيتك الصغير المتهدم عند منعطف الطريق حيث الحجارة المهملة منذ ايام آل عثمان، وحيث الشجرة اليابسة، يحس الربيع، لان زهورا كعيون الاطفال قد نبتت بين الحجارة نفسها، حول الجذع العاقر المُسِنّ نفسه .....»

ويلح على هذه اللوحة فيتحدث عن اثرها في نفسه في زمن ممتد، ثم يترك لنفسه الفرصة، فيما بعد، للحديث عن اثر الزمن في المشاعر والافكار فيستعير الصور والتشبيهات والرسم والقصص والحكايات الطريفة ليدعم اجزاء هذه اللوحة في لغة قد تستعير من ثقافة المؤلف في التراث، او من معاناته في الرسم من مثل قوله:

«لقد داس الزمن على كل ما اراه بخف ثقيل، وطمس البريق والفتنة، ولو كنت رساما لرسمت ذلك - اتدري كيف؟ بلطخة سوداء عريضة قد ابقعها في مكانين او ثلاثة بشيء من الاحمر.»

ويعود مستلهما هذه اللوحة ليتحدث عن اثر الزمن بمصطلحات الفن التشكيلي، ويتحدث عن العواطف المتضاربة وانشطار الذات والعاطفة الدينية الصوفية التي تحركها موسيقى كنسية، ثم يتحدث عن الاماكن القديمة الحبيبة لتتعانق مع وصف فني دقيق لجسد احدى النساء. ويظل هاجسه الأساس مرتبطا بالطبيعة والارض رمز الانتماء اذ يمضي وديع ليغنى في الذكرى:

«هل جلست مرة، يا عصام، تحت زيتونة هرمة، على الارض الحمراء، والشوك يحيط بك، وكذلك الزهرات القلائل من الشقائق، او ذلك «الحنون» الاصفر الذي لم نعرف له اسما قط. لان الفلاحين لم يسموه الا بالحنون؟ لله لله يا زيتونات الطالبية، والقطمون والمصلبة، والوادي المسترسل الى المالحة تحتك تركنا جزءا من حياتنا، هبة، وعربونا للعودة نخرج الى العالم، وترى الاشجار البواسق والبساتين المنمقة والغابات الملتفة، ولكنها كلها لا تساوي غصنا معوجا واحدا من تلك الاشجار الغبراء المتباعدة، في تلك الارض الصخرية التي تلقّت قدميك كقبلات عاشق، وبانت كانها تنتشر تحت جنبك اذ تضطجع عليها كارائك الجنة. لعنة واحدة هي اوجع اللعنات. لعنة الغربة عن ارضك.» (٢٦ ، ٢٧)

وتتوحد في هذه اللوحة الارض رمز الاستقرار مع البحر رمز الرحلة وعدم الاستقرار اذ تزول بينهما الأبعاد ويتلاشى الخط الوهمي الفاصل بين هذين الرمزين المتقابلين لان البحر اكتسب خصوصيته واصبح بحر فلسطين. يلح على الموقف من الارض حيث تتوحد الأشياء والظواهر في ملمح او ظاهرة او عنصر من عناصر الارض الفلسطينية. فإذا الاشياء الخارجية، بعد ان غاصت في اعماق مشاعره وجراح نفسه، اكتسبت ملامح مختلفة:

«هذا البحر الازرق يتالق، غير مكترث غير حافل، انا اعرف ذلك، لانه يظن انه يجمع حضارات الدنيا على شطآنه. ولكنه يحمل ايضا لطمات من شاطئنا تجعله على هذا التالق، هذا الحسن. انا احب البحر المتوسط، واركب السفينة فيه، لانه بحر فلسطين، بحر يافا وحيفا، وبحر هضاب القدس الغربية وقراها. فاذا انت صعدت هضاب القدس ونظرت غرباً، لن تعرف اين تنتهي الارض واين يبدأ البحر واين يلتقي الاثنان بالسماء. فهي ثلاثتها متداخلة متمازجة ومتماثلة. هذه الزرقة هي الشيء الوحيد الذي يلطف من غربتي. كانني بها اتصل بارض من جديد، كانني بها اعود الى بركة السلطان فاراها قد اتسعت وامتدت وفاضت انهرا وشلالات دافقة.»

وتنتهي صورة اللوحة في الخارج في الوحدة، في الاقتلاع من الجذور، في القذف به بين الحوافر والبراثن بين لواهب الصحراء وزعيق المدن البترولية، فينداح السواد في الذاكرة، وتنهال عليه التهم على الرغم من الآمه التي يعبر عنها برهافة الشاعر الرسام (٢٨).

ويبدو الألحاح على المكان منسجما مع بنية اللوحة كلها، فيمتد بالمكان إلى مطلع معلقة الشاعر الجاهلي عبيد بن الابرص حيث يذكر الاسماء الكثيرة للأماكن الا لأنها كلها صخورها ورمالها جزء من دمه ولحمه وعظمه. وظل يعود الى هذه اللوحة يتحدث عن مشاهد الصلاة والرهبان والصخور والكوانين والقناديل والثلج والنيران التي تتاجج بين الحين والاخر ليستكمل ملامحها وليضيف الى ابعادها كلما احس أن شيئا ما ينقصها، لتنتهي اللوحة التي تبدو مادتها الرئيسة من صخور القدس بصورة استشهاد صديقه فايز على صخور القدس ذاتها (٢٧).

ولوحة فايز هي إحدى اللوحات البارعة التي اقام عليها المؤلف بناء روايته. ولقد بدت لوحاته عامة متنامية متشابكة تجمع بين جمالية الرسم والشعر وحركة الدراما في آنٍ معا (٢٨).

واذا كانت لغة الرواية اتسمت بالانفعالية أو الشعرية على نحو مالاحظنا في الاقتطافات المطولة التي اظهرت أثر موهبة المؤلف في الرسم في إبداع لوحات تشكيلية لغوية تمتزج بحالات الشعر وتنوعاته، فإن شاعرية جبرا قد ظهرت في ألقها وفي توترها في عدد من المواطن، اذ جاءت احيانا في شكل قصائد شعرية مقصودة منسوبة الى شخصيات الرواية على نحو ما نرى في القصائد المنسوبة الى الشاعر يوسف حداد من مثل قوله في إحداها (٢٩):

«من الشمس منا ومن القمر؟
من العنكبوت ومن الذبابة،
او فلتكوني انت الذبابة وانا العنكبوت.
التهمك وتلتهميني
كما يفعل الصخر والبحر.
فلاكن انا الصخر
ولتكوني البحر - ام ان البحر انا،
اهدر هائجا من حولك كل يوم
فتصدين وتعطين،
تحتوين الموج وتطلقينه؟
وان كنت انا الصخر
عانقت عنقك ناعماً
في هجوم وانحسار. .... (١١٨)

وجاءت هذه «الشاعرية احيانا أخرى دون نسبة الى شاعر. والحق ان الشاعرية تغمر الرواية كلها، وترد على السنة الشخصيات اذ يمتزج الشعر بالفكر والأمداء والطبيعة، على نحو ما نرى في هذا الوصف الشاعري للوحة البحر على لسان عصام السلمان:

«كلما اقتربنا من السواحل، سمعنا صياح النوارس.

صياح حاد يباغتنا، يشقشق الفضاء، واذا اسراب النوارس تهوى الى البحر في اتجاهنا كالسهام، ثم تنطلق عالية صاخبة، لتتبعثر وتحوم في دوائر متداخلة، على اجنحة بيضاء عريضة تنساب ولاترف، ثم تتهاوى من جديد، نثارا من حركة لا جهد فيها، تصل بين زرقة السماء وخضرة الحياة، كلها فرح بحريتها الصادحة.» (٣٢)

أو كما تبدو هذه الشاعرية في حمل فكرة ممتزجة باحساس أو ملاحظة أو شعور، فنراه يحلل موقف المغامرين الغربيين شعريا، أولئك الذين يجوبون الصحراء العربية، يمسحون كل شيء، ويقذفون بانفسهم في بوادي المجهول:

«وفي تلك الاثناء يكونون قد قارعوا الشمس وعايشوا النجوم، وقهروا العطش وعاشوا على حفنة من التمر، وهراوا بعض عجيزتهم على رحال ابل لم تخلق لهم، ولا ريب ابدا، ان بعضهم ايضا هارب من امر ما، هارب من مجتمع لا ينسجم معه او امراة يخشى زواجها، اوراحة تنخر قلبه كالسوس في الخشب ......» (٨٥)

ويظل هذا داب جبرا في اضفاء حالة من «الشعرية» على لغة روايته، ينطق شخصياته كلها بهذه اللغة على اختلاف ما بينها في طريقة توظيفها اذ ان وديع هو الذي يمكنه أن يغيب في لحظات المناجاة يحلم بالارض والماضي، فعلى الرغم من أن عصام السلمان هو الذي يمتلك هذا الفصل (ص ٧٦) فان هذه اللغة لن تكون الا لوديع عساف، اذ اضطر أن يعطي هذا الدور لوديع. صحيح أن الرواية منحت الفلسطيني هوية الشعر بصورة عامة، بيد أن الرواية في صورتها الكلية قامت على هذا الجنس الفني الذي الفه الناس مغايرا للنثر الذي تقوم به الرواية عادة. فالتمايز لا يغدو اذن بين لغة شعرية

واخرى عادية بل بين مضمون شعري وآخر يقول وديع عساف وقد قدّم مناجاته وتامله في لغة شاعرية: Osannain excelsis سبحانك اللهم سبحانك على هذا العطاء. هذا الاندلاق العجيب لكاس نعمائك على ارض البشر. هذه الخيرات التي تسربل بها الهضاب والوهاد، وتفيض عليها من شموسك واقمارك بحارا من ضياء وفتنة ونور وحب، !......» (٨٩ ـ ٩٠)

فإذا كانت الرواية الشعرية تسعى الى ربط الانسان والعالم في شكل داخلي باطني غريب، على الرغم من ان هذا الشكل موضوعي من الناحية الجمالية فإن «السفينة» طمحت الى تحقيق دور أساس للشعر في هذه الرواية. إذ حاولت في أحيان كثيرة أن تلخص العالم «عالم الباطن / الظاهر» في صور شعرية رمزية مكثفة، كما تطمح الرواية الشعرية عامة. (٣٠)

ـ ٧ ـ

وقد ظلت الصورة البيانية تؤدي وظيفتها في رسم اللوحة الكاملة ـ الرواية باختلاف عناصرها وتناقضها ثم انسجامها وتوحدها.

ومن الأدوات الرئيسة التي استخدمها جبرا التشبيه بمعناه الواسع، والتشبيه لديه لا يقوم على المطابقة التامة بين ركنيه، بل يتركهما مفتوحين على مصراعيهما يحملان آفاقاً واسعة مرئية ومحتملة، فيغدو صورة جزئية تتكامل وتمتّع وتوحي:

«..... والكلاب تقترب مع خطى الرجل الوئيدة، ونباحها الحلقي الحقود يملأ الليل. واخيرا وصل الرجل ... وعلى حين غرة اشعل مصباحا كهربائيا ومضى كعين ذئبية بين عيون كلابه.» (١٦)

وحين يتحدث وديع عساف عن القدس يوحد بين ارضها وصخرها وزمنها وحبها بعيدا عن العيون بتشبيه يختزل وصفا طويلا:

«والعيون التي نحبّها، ونتغزل بها، ونموت من اجلها، نخشاها: فهي العيون التي تنفذ كالاشعة السينية الى خفايانا (٢٨)

وتتناثر التشبيهات في صور ولوحات يغوص في اعماقها الشعر ويتخلل مسامها فاسراب النوارس «تهوى الى البحر في اتجاهنا كالسهام» ص ٣٢

بل ان تشبيهاته احيانا تمتح من الادب المكشوف في التراث الشعبي وفي الادب الغربي: «وجاكلين دوران تتمشى وردفاها كفلقتي فاكهة محشوان في بنطلون اصفر ضيق ...... » (٣٢) ومن مثل قوله:

«من كل مدخنة ينطلق الدخان احيانا كجني عملاق يتعاظم ويتلوى، ثم لايبقى له اثر، ككل جني. وقد ينطلق نفير السفينة في عواء غليظ، فيجيبه نفير غليظ من سفينة اخرى.» (٣١) (٣٣) وثمة لوحة للقدس بعامة وقطعة الارض بخاصة خطوطها والونها ومادتها ورمزها من الصخر، وحد فيها، بالتشبيه بين الارض والفتيات الجميلات:

«..... وبعد مدة عندما ابتاع ابي قطعة ارض في البقعة الفوقا، كنت، على عهد مع فايز، اغازل الصخر، وبنينا بيتاً على جزء منها، وانا اغازل الصخر، وركضت وراء فتيات جميلات، لانهن كن كالصخر، كالأرض التي تشتق من بين صلاباتها طراوة الخضرة ونكهة الفاكهة.» (٦٣)

وأفاد من التشبيه في هذه الصورة اللغوية التي تشكلت من تشبيهات للبحر الحيّ الذي يتخذ اشكالا خرافية: «كان البحر لراكبيه ممحاة هائلة ستمحو اثبت انواع الحبر، بل حتى الصور المحفورة حفر الجروح. ولكن البحر، لسوء الحظ، ليس نهر النسيان، مهما تمنى المسافرين ذلك. اللهم الا في ساعات هياجه. لقد كشف عن وجه اغبر كالح، وراح يقذف نفسه علوا وسفلا كثعبان ذي الف رأس والف ذيل، وياخذ المركب الصغير بعداء كعداء عملاق تجاه ذبابة يحاول تهشيمها بانتفاضات جسده البذيء.» (٣٢) (١٤٨).

وثمة تشبيهات مقتضبة تختصر موقفا كاملا:

«فتدفعني عنها، كانها تدفع عن نفسها سخافة غر ابله .... (٤٩)

او تختصر منظرا ماديا يتعانق مع الحالة النفسية:

«ثم زحفتُ الى الأعلى متجهاً نحو حافة الطريق، وإذا المصفحة ذاتها وقد عطلتها قنبلتي، ساكنة، مهجورة، كصرصار عملاق قبيح، ميت، وسيارتي كطفلة صريعة على مقربة منها.» (٧٣)

ـ ٨ ـ

ومما يلفت النظر بقوة في رواية السفينة توظيفها الثنائيات في الجزئيات والكليات وما يتصل بها علاقات مختلفة، إذ تتحرك اللغة من الداخل الى الخارج ومن الخارج الى الداخل الى أن توحد بين البعدين فلا نحس بوجودهما المنفصل، وتتحرك من الاطار الذاتي للشخصية الى ما هو غيري على درجاته المتفاوتة، من الحبيب الى الصديق الى الانسان، ثم يتقابل الانسان في صورة النقيض ثم يتوحد في خضم التناقض والصدام، وتتسع آفاق المتقابلات أو الثنائيات حتى تغطي عالم الرواية عالمها وناسها وأحداثها وأدواتها الفنية ويبدو هذا العالم الواقعي الذي نعرفه عالما فنيا جماليا يسحرنا شكله مثلما يدهشنا جوهره، أو يدهشنا شكله مثلما يوجعنا جوهره، على نحو ما نرى في ثنائية بناء الحدث على الصدفة والتخطيط (ص ١١) وفي ثنائية الواقع / الوهم في الحديث عالم نساء «فوغ» الوهميات (ص ٧٨) وموقف المغامرين الغربيين من صحراء العرب المغلقة

دوننا» عن البدو مثلا من امتنا» (ص ٨٥) وثنائية الموقف من الارض بين الحنين الى معانقتها / وديع والهرب منها / عصام (ص ٨٧) وثنائية الحب والاضطهاد بل جعلهما دالين لمدلول واحد يتمثل في الحب (ص ١٠١) وتوحد ثنائية الداخل والخارج في العداء (ص ١٢٤) وتوحد الحرية والاستبداد في اللامحدودية / اللانهائية (ص ١٢٥) وفي استخلاص فكرة من تشابه الثنائيات «التاريخ، كما يقول البعض، هو قصة صراع الحرية من الطغيان، صراع الروح مع المادة. ولكنني ارى ان كمية الطغيان في اية فترة في العالم تساوي كمية الطغيان في اية فترة اخرى، وهكذا الحرية، على الارجح» (ص ١٢٧) ودلالة لفظة الحرية احيانا على مدلول (الطغيان ذاته) وثنائية الماضي / المستقبل، الخير/ الشر وهكذا (ص ١٢٨) وثنائية النفاق المحض والكذب المحض وعلاقتها بكثرة المتكلمين (ص ١٢٩). وثنائية الحقيقة والكذب، والفرد والطبقة ص (١٣١) وفي ثنائية اليسارى والليبرالي والثوري والرجعي، وثنائية القول والفعل وثنائية الجدل والمجابهة، الموت، الفداء. » (١٣٧).

وفي ثنائيات التوحد في جوهر الانسان، مها ارق من النسيم واصلب من الصخر (١٤٦) تجتمع فيها اللذة والعذاب (ص ١٤٧) وتبدو ثنائية العاصفة والمرح توحد كلا من فالح واميليا مع وديع (١٥١)

وتبدو الثنائيات اللغوية احيانا في الفعل ونقيضه وكلاهما يتوحد فيه المدلول

« ـ وكنت اخشى انك لن تذهبي ! » (١٦١) وكما في صورة كل من الفقيرة والغنية، والاساتذة والطلاب وهكذا ... كل هؤلاء تتناقض منهم وفيهم الافعال (١٦٥ ـ ١٦٦).

ان دور الثنائيات في بناء الرواية جوهري واساس، فهي تكسب نموذجها الفكري ملمحا واقعيا انسانيا يوحد بين النقائض ويدغمها في جوهر واحد، فوديع عساف اضاع ارضه في القدس ليكتسب مكتبا للاستيراد في الكويت، ونفي عن جذوره وكوفىء عن نفيه بالبيع والشراء !، وبعد أن ماتت زوجته نعيمة في مخاضها وجاء ابنه ميتا يفكر في الزواج من جديد، فثمة ذكرى لزوجة ميتة تشده الى الماضي شدا عنيفا وثمة امل نحو المستقبل يتمثل في الدكتورة مها الحاج، مها التي تتوحد فيها الاضداد والمتناقضات. وديع التاجر ـ بما تحمله لفظة التجارة من مدلولات وعلاقات ـ يريد ان يعود الى الزراعة الى الارض ورمزها ليحرث الارض ويخصب المراة .... يامل في التحول من التجارة في الكويت الى الزراعة في حلحول (ص ٤٤ ـ ٤٥).

وكما في رسم شخصية عصام السلمان من خلال ثنائية الاعرابي / الانكليزي لرسم النموذج الفكري الذي تحدده الثنائيات اللغوية والفكرية، وتحمل التناقضات الأساسية في حياة الشرقي المغترب وفي مصادر تفكيره وتشير الى محاولة التوحد والاندغام:

«كنت اليوم اتحدث عنها ونحن في طريقنا الى خرائب قصر مينوس، لشاب عراقي من بغداد يدعى عصام السلمان، لفت نظري هذا الشاب من بين العشرات من الركاب لانه يشبه لوردا انكليزيا متنكرا في زي اعرابي ـ او بالعكس، فرز احد الشخصيتين فيه عن الاخرى صعب (وغير ضروري).» (ص ٤٦).

وتمتد هذه الثنائيات لتشكل عالم الرواية الاوسع بين الهرب من الواقع والحنين الى عالم الاستقرار والتجذر، بين الغربة والانتماء، بين الايمان وعدم الايمان، بين القاء التبعة والمسئولية على الاخرين ... واعتبار المسئولية الذاتية هي الوحيدة. (ص ٤٧)

وتمتد هذه الثنائية في الزمن لتقوم الشواهد على نفيه وعلى إثباته، نفي المنفي في الاطار الفكري وإثبات المقبول والمتطلع اليه في الزمن والمستقبل.

« ..... ولاقلها بصراحة :انا مقامر عريق، لا ياخذني «البلف» بسهولة، ولا اقبل الخسارة بسهولة: خساراتي كثيرة، ولكنني لا اقبلها. لم اقبل اخراجي من القدس بالرصاص والديناميت . لم اقبل رؤية فايز يتضرج بدمه بين يدي. لم اقبل رؤية الخيام تتشبث بجوانب التلال فوق رؤوس اهلي. لم اقبل التنقل من بلد بحثا عن لقمة عيش مزرية، عن سقف اقيم تحته ابي وامي، لم اقبل ان ينظر احد اليّ نظرة الشفقة او التافف خسارات كثيرة، قامرت واقامر دائما للتعويض عنها.»

وتبدو بوضوح قيمة الفعل المستقبلي التي تتوحد مع فعل الرفض الماضي والحاضر وتنقض حالة كل منهما في سلبيتها وعجزها وقهرها:

«اصررت على اننا حالما نتزوج، سنذهب الى العيش في القدس،لاكون على مقربة من ارضي الجديدة، وعلى مقربة من مجال العمل الحقيقي الذي اتهيا له الان. » (ص ٤٩)

ويبدو النسق الفكري الذي يحكم بناء الرواية من خلال المتوالدات فالراحة والركون والأمن تجتمع في صعيد واحد مع البنادق والقنابل، مثلما تتزامنان مع الرسم والزراعة وتربية الورد، فمن الصخر الى الفراغ (النفي) الى الصخر، ومن الرسم الى التجارة والى الرسم ومن الزواج وانجاب الاطفال (موت الزوجة والطفل في المخاض) الى العزوبية الى الاستقرار اخيرا في الزواج وانجاب الاولاد.

فالاولاد ينبتون من روعة الحياة ومآسيها مثلما يضيفون هم الى روعتها ومآسيها. انهم يتولدون من النقيض مثلما يتولد منهم النقيض:

«وكلما جُنّ البشر من جديد، زرعت مئة شجرة اخرى، انا اعرف انني اشد بها، سيصطرعون فوق راسي، هذا لا شك فيه. وساخفي بندقيتين وبضع قنابل. ولكنني سازرع، وارسم، واربي عشرة اولاد، سيضيفون الى روعة الحياة ـ وان يضيفوا الى مآسيها كذلك. ومن هناك ساعمل على تقريب الساعة الحاسمة» ص (٨٩).

«وتمضي هذه الثنائيات لتصنع عالم الرواية حتى تتبدى مقصودة او واضحة في حديث الشخصيات اذ تتلاقى الاضداد وتتجاذب وقد تتحد احيانا على نحو ما نرى في حديث وديع عساف عن الدكتور فالح البيوريتاني المتزمت الذي يخشى اللذة ولكنه اصر على الزواج من امراة توحي بالحرية والانفلات واللذة. ووديع عساف يعترف انهما غريبان عن عالمه، غير ان الاضداد تتجاذب على نحو ما يرى وديع:

«لو كنت مقيما في بغداد لربما انتهى التضاد بيننا الى انسجام من نوع لا استطيع تصوره. شهوة الحياة وشهوة الموت قد تتحدان حينئذ في صدفة فذة، دون ان ينال ايا من الشهوتين شيء من الوهن.» (ص ١٢١)

ويفيد هذا النسق الفكري من الفكر الصوفي الاشراقي حين تقوم اقطاب وعلاقات، وتنمو حركة داخلية دائبة وعميقة باتجاه الاعلى/ الاسمى والانبل والاكمل وكل ما يشتق من «الافعل» معبّراً عن الحق والخير والجمال لبلوغ مرحلة الكشف والتجلي فوديع ومها عاشقان ولكن عشقهما لم يبلغ مرحلة (المطلق) او الكشف، لان ثمة عقبة لابد من تجاوزها للوصول، وهي تبدو في حب الارض التي يحبها وديع ... احبها حين بلغ لحظة التجلي، اما هي ففي تردد، فلن يكتمل حبها وديعا الا بحب الارض التي يحبها وكان هذا اللقاء رمز التراب والحرث والخصب والصخر والماء والبحر والاولاد والقدس والشجر والصمود والقنابل والبنادق وتقريب الساعة الحاسمة.

واذا كانت الثنائيات تضيق النسق الفكري لبناء الرواية وتحدد مفاصلها الرئيسية فانها توحي بجدلية الاضداد وتداخلها وتوالد احدها عن الاخر مثلما نرى في علاقة مها بوديع وعلاقتهما معاً بالدكتور فالح واميليا من جانب وبعصام ولمى من جانب اخر. ففي حين ينجح وديع ومها في تطبيق النموذج الصوفي يفشل فالح في الافادة من هذا النموذج مثلما تظهر علاقة عصام السلمان بلمى انعكاسا لعلاقة وديع بمها، وفقا لعملية الهروب وانتصارا عليها بالعودة الى الارض، فالعودة الى الوطن / الارض يصبح مصير الشخصيات جميعا ابتداء من وديع عساف وانتهاء بالمنتحر فالح، وان اختلفت الصور الخارجية وتباينت مظاهر السلوك، ان لغة الصوفية ومسالكها تتبدّى في لغة وديع عساف اذ يقول:

«الفناء مع الارض في النهاية اطيب والذ واعمق. حالما ترى مها ذلك سينتهي الفصام بينهما وبين ما احب. سيتحد الشقان ثانية كما يجب ان يتحدا ساحملها الى ارضي واحرث كليهما.

مسكين فالح. مما علمته اليوم، مما حدثني به في الايام القليلة الماضية، لا ارى ماساته إلا في إطار من هذه الارض التي وقع الفصام بينهما وبينه. لقد شعر انهم يضربون بالفئوس جذوره، يضربون بإلحاح ووحشية وعتو، فحنق وصاح، وقاوم، ورأى نفسه اخيراً كالجذع المقطوع ملقى على ارض آبائه واجداده. لعلني لا اقول هذا إلّا لعلمي الآن بانتحاره؟ لعله كان اقوى واصلب من ان تقطع جذوره، مهما اشتد وقع الفئوس عليها؟ لعل انتحاره كان انتصارا على الذين رفعوا الفؤوس عليها؟ لعل انتحاره كان انتصاراً على الذين رفعوا الفؤوس في وجهه» ص (٢٢٨).

وتبدو «العلاقات» مهمة في لغة الرواية تمتد في المادي الى المعنوي ومن الحسي الى الحسي ومن المجرد الى المحسوس ومن المجرد الى المجرد، وهي تستمد مادتها في النهاية من «معجم» اللوحة او من مفرداتها:

فيقترن البحر بالمغامرة (ص ٤٥) ويقترن البرتقال بالبحر وتقترن مفردات (الارض، التراب، الصخر) بالله والمسيح (ص ١٠) وترتبط فلسطين بالمستقبل والحرية ص ١٢٢ ويقترن النوم بالظلمات والوهم بالنسيان (ص ٧٩) مثلما تبدو علاقات الانسجام في حين آخر علاقات انفصام حين نرى البحر ليس بحر يافا او بحر فلسطين وانما البحر باطلاق الكلمة فتبدو المفارقة بين البحر والارض / التراب.

ان البطل ينتمي الى الارض /الاستقرار/ الوطن الى البحر/ الهروب والمغامرة والترحال في موانيء الغربة والرحيل.

وقد افاد المؤلف في لغة روايته من التراث الشعبي فيما يتصل باللغة والتقاليد والتشكيل الفني والاغاني والماثورات، والامثال والصور والطقوس والممارسات على

نحو ما نرى في صورة بغداد السحرية التي اقترنت صورتها بلمى، اذ امتزج التراث العربي القديم في نماذج الشعراء المثالية بالصورة النمطية لاجواء الف ليلة وليلة وغيرها.

«وديع عساف راح في الجال يتغنى بعيون المها، وعيون الظباء، وعيون الاعراب: الحدقات الواسعات، والحور المجنن، الشعراء والصعاليك والخلفاء ...... واميليا فرنيزي سالتني عنها، وفعلت بغداد ولمى في خيالها معا: الجواري والحريم وبنت السلطان، وهل عشق السندباد يوما؟ كان السندباد لا يعرف الحب، لانه بحار. والا فكيف يترك لمى ويستسلم لاحضان البحر ....»(٣١) او الحديث عن «خواتم ابنة السلطان» (٢٧)

وتبدو التعبيرات الشعبية من مثل استخدام عبارة «خذوها يا اولاد الزانية!» مخاطبا العدو، او منتخيا على عادة الشجعان من ابناء الشعب حين يثارون من عدوهم وينتقمون لاحبائهم: «من اجل عينيك يا فايز!» (٧٤)

او حين يورد اشكال الغناء الشعبي (٨٤) او يستخدم الدوال الشعبية المحلية من مثل «حطاتهن» و «الحواكير» (٨٩) او «المشاوير» و «الحنون» و «العلابون» و بركة السلطان» (٢٧) و «البلف» (٤٩) او في استخدام التعبيرات الشعبية تصويرا للعبثية واللاجدوى «وكاننا لارحنا ولاجئنا» (١٩٦) او الامثال الشعبية من مثل «ابعد عن الشر وغن له» ابعد عن الحياة وغن لها. الهريبة ثلثا المراجل. «(٤٩) ومن مثل التعبير العامي الجاهز «يشبرون ويُفتّرون» (٤٨).

وتقترب التعبيرات الشعبية بالحوارات العامية على نحو ما نرى في مواطن كثيرة (١٣، ١٧، ٦٩، ١٠٨، ١٦٧) متراوحة بين العامية العراقية الى العامية الفلسطينية مصورة أحيانا البعد الشعبي في الثقافة العربية من مثل قول عصام السلمان للمى في تعبير عامي مفصح:

« ـ تكونين قد برهنت على ان الدم لا يصير ماء .» (١٦٧)

كما تبدو هذه التعبيرات في صورة بين السرد والحوار (٣٢، ٧٥)

وتوسلت الرواية ايضا بلغة التراث العربي القديم من مثل ما تقدم من وصف ارتباط لمى بالجمال العربي كما سبق (٣١) أو استخدم بعض التعبيرات التراثية الجاهزة حين تبدو ظاهرة أسلوبية في سياق شعري انفعالي حديث من مثل «والدهر قُلّب!» (٤٣) او «قالت مستضحكة،» (٤٦) لتعبر بدقة عن حالة الشخصية، الى غير ذلك من الأوصاف والصور التراثية من مثل «غرابله» (٤٩) و«كالقسي الصلبة» (٥٧) و«كانت الأثافي ما زالت ملأى بالرماد» (٥٨) و«ريح الجنة هبت على بيتنا» (١٧٠) و «رجل متناء، صعب» (١٧٧) و «انفتحت مصاريع الكون للرياح الأربع.» (٢٢٠) و «دست الوريقة بين فكي حقيبتها» (٢٣٨) و«راسه المفلطح يهتز يمنة ويسرة وبطنه يهتز علوا وسفلا» (٣٩)، أو في قوله لسيدة فاتنة «وقد استخرجتك كلؤلؤة كبيرة من ثيابك...» (ص ٣٩) وهي في اصلها شعرية تراثية فلقد طالما وصفت المراة في الشعر بعد ان تتجرد من ثيابها بانها درة الغواص.

ـ ١٠ ـ

واذا كانت الرواية الحديثة قد استخدمت عددا من التقنيات في بنائها فإنها مثل الشعر افادت من التضمينات الثقافية في بناء لغتها، وقد اتضحت في لغة الرواية ثقافة الكاتب التي أسقطها على شخصياته البرجوازية المثقفة ولاسيما وديع عساف الذي بدا بؤرة مركزية يستقطب حركة الأحداث واهتمام الشخصيات إذ ظهرت الثقافة المسيحية خاصة في مواطن كثيرة من الرواية من مثل الحديث عن يوحنا المعمدان وحياته وعن صورته التي رسمها بوتشيلي احد رسامي النهضة (٥٦) (٥٧) والحديث عن صلب المسيح وخيانة يهودا الأسخر يوطي في كتاب «تاييس»لأناطول فرانس (٥٧، ٥٨) او استخدام تعبيرات مستلهمة من الثقافة المسيحية من مثل هذه الجملة الحوارية:

« ـ نعم من قبيل حمل المرء صليبه اينما راح.» (٧٧)

ولاتقتصر هذه التضمينات على الثقافة المسيحية التي تشكل مادتها الأساس بل تمتزج بكل ما يضيء فكرة الرواية وعالم الشخصيات من تضمينات تتصل بالفلاسفة والقديسين والاساطير والقادة وابطال الروايات العالمية الخالدة وثقافات الامم المختلفة وصور حضاراتها الى غير ذلك من المفاهيم الفلسفية والسياسية والاجتماعية، (٣٣) حتى بدت الثقافة احيانا نافرة تحيل الرواية احيانا الى مساحة للمناقشة وتحليل المواقف والافكار من مثل مناقشة «الأبالسة لدستويفسكي وعرض آراء احد شخصياتها حول الحرية والاستبداد.» (١٢٥، ١٢٦٥)

ثم الانطلاق الى فلسفة التاريخ من خلال هذه الفكرة على ضوء ادوار شخصيات الطغاة في التاريخ العربي والاجنبي. (ص ١٢٨).

إن التضمينات الثقافية بلاشك الهبت رغبة الكاتب في التفلسف حيثما وجد السبيل ممهدا أمامه، إذ نرى المؤلف يترك الفرصة لوديع عساف ليتفلسف على ضوء حديثه عن قدوم مها الى نابولي وعن حادثة محمود الذي استعاد في ذهنه صورة جلاده القديم:

«لقد كان في نفسي دائما «ضعف» مثالي لم اقو على التغلب عليه رغم كل ما قابلت وشاهدت في حياتي من همجية منظمة او فردية: لا يحق

لأنسان ان يعذب إنساناً ابدا، مهما تكن الدوافع، كنت عاجـزا عن فهم بعض اشكال الصراع السياسي، سياسي ؟ لا ، رفضت تلك التسمية. كلما اتخذ الصراع شكلا يناقض حق الانسان الأولى في أن يكون إنسـانا لا يجوز لاحد الـــمَسّ بكرامته، بطل الصراع أن يكون سياسيا. إنه شيء آخر، والتسمية السياسية برقع مفضوح. ولن تؤدي الا الى المـزيد من العذاب والبراقع المفضوحة.» (١٤٦).

وينتهـز المؤلف الفـرصة اكـانت ماديـة أم معنويـة ليتفلسف أو يتأمل ويوحد بين المحسوس والمجرد على نحو ما نرى في قوله:

«هياج البحر تجربة رهيبة من تجارب النسيان: إقحام في اللحظة الراهنة وقد اضمحل كل ما حولها، تتحول المعدة فيها الى حضور بغيض شكس ينسحب له الدم من الراس ويفرض على الذهن غيبوبة يعيها في الوقت نفسه وعياً حاداً كريهاً ...... (١٤٨)

وقد حاول المؤلف أن يعطي الشخصيات ـ في فلسفتها ـ بعض ملامحها اذ يقول على لسان اميليا فرنيزي البوهيمية:

«الحياة لا تساوي إلّا هذا. طعام جيد، شراب جيد، مدينة تغنّي، ووحشة لا ينفع فيها الحب. الحب؟ فلأخجـل شيء من الموت، شيء من الشهوة. وعودة الى الامواج العربية في الروشة. ولكن هنك بقية الرحلة. رحلة الحياة واللاحياة. البقية الباقية، الى مالانهاية.» (١٩٨)

وتتسـع صفحات الروايـة لهـذا اللون من التفلسف الذي يعبر عن أفكار الشخصيات ومشاعرها ويرتد اخيرا الى وجهة نظر المؤلف (٣٤).

ولعل تاملا قليلا في الرواية يقود الى أن عبارات التامل أو التفلسف لم ترد على لسان وديع عساف حسب، بيد أنه هو الذي استاثر ـ على ما يبدو ـ باهتمام المؤلف نفسه.

على أن المؤلف ـ وقد اختار شخصياته كلها من المثقفين البرجوازيين ـ يترك المجال لهذه الشخصيات لتتفلسف دون أن يجد في ذلك حرجا، فكلها قادرة على أن تفكر وأن تلاحظ وأن تستنتـج من المشاهـدات والتجارب، وكلهـا قادرة عـلى أن تستخدم اللغة استخدامات مجازية تتـراوح بين الفلسفـة والشعر مثلما انها قادرة على ان تضمن أحاديثها شتى الوان الثقافة من الحكم والسياسة والاجتماع والاقتصاد الى الفن والحضارة والتصوف والاخلاق والجمال النفسي والآثار إلى اشد الامور تخصصاً في ابطال بعض الروايات والمسرحيات والماثورات الشعبية .. وهذا في ذاته مازق كبـير يواجهـه الكاتب، إذ كيف يفرق بين شخصياته المثقفة ويحدد ملامح لغتها وكلها قادرة على أن تاخذ من كـل علم بطرف، بـل أن تتعمق الحياة والوجود والواقـع وأن تعشق الكتاب كمـا تعشق المراة.

فعصام يحلل علاقته بلمى:

«كان الذي بيني وبين لمى حبا لا تعينه الالفاظ، ولا اللمسات، ولا العقل ضربا من الكينونة واللاكينونة.» (١٠)

ويتحدث عن تجربته معها:

«بعض التجارب يحملها المرء طيّ إهابه كالمرض، كقرحة لا تميت ولا تندمل ويجابه المرء الايام والتجارب الجديـدة، والقرحـة في احشائـه تستكين وتهيج .....» (١٥)

ويتحدث عن اميليا فرنيزي:

« .... يستطيع الغرباء الحديث ساعات دون أن يعرف الواحـد الاخر بعد ذلك الا بضع اكاذيب. » (١٨)

ويقول وديع عساف موجها حديثه الى عصام:

«..... الحياة تسيل، تجري، تسابق البشر. وهي كل يوم تغيـرك تاكل منك. تقضم من حواشيك، توسع رقعة الخـدر في قلبك. وكـل يوم تضيف اليك وتضخمك، وتدق في قلبك مسامير المتعة والألم. ولكنك متغيرا ابدا.

طفولتك ترافقك، ولكنها ما عادت جزءا منك، إنها هناك ـ بعيدة عنك، مع ذلك المـوج في اقصى الافـق، في الجـزيـرة التـي تـراهـا في بـحـر احلامك ....» (٢٠،١٩) ويظل وديع قادرا على تامل الاحداث وعلى الحكم على الشخصيات من مثل تعليقه على موقف فالح:

«أن تقبل بالعيش صامتاً في عصر الظلم، فإنك انت ايضا تمارس الظلم. وإذا كانت الطرق كلها تؤدي الى طاحونة الظلم، اين تولي وجهك» (٢٢٤)

إنّ أحاديث الشخصيات كلها تبدو من مستوى واحد ولا يميز بينها الا الموقف الفكري، بيد أنه ليس من اليسير تمييز هذا المـوقف دائما، فكثيـرا ما تبـدو هذه الاحـاديث مرتبطة ارتباطا كاملا بموقف المؤلف، على نحـو ما نـرى في حديث محمود الراشد الى وديع عن الدكتور فالح ((١٣٢)

وفي رسـالة الدكتـور فـالح الى لمى (٢١٩،٢٢٤) وفي تفلسف إميليـا حـول المـوت والحيـاة والحب والشهـوة و .....(١٩٨) وإذا كان من الطبيعي أن نتصور أن المؤلف يتحكم بصورة ما في أفعال الشخصيات وافكارها واقـوالها ومظاهرها وكل صفاتها، وانه يعرف كل شيء عنهما فإنه حين يعرضها لا ينبغي أن يظهر بمظهر العالم بكل شيء أو القـادر على كل شيء (٣٥) وهذا يحمله مسئولية اضافية، إذ ينبغي عليـه أن يعي وعيا دقيقـا لغة كـل شخصيـة او لهجتهـا الخاصة، نظامها في تركيب الجملة، المعجم اللفظي، أسلوبها في رؤية الواقـع والعالم باللغة ومن خلالها على أن هذا يظل نادر الحدوث فاللغة في قسماتها الواضحة تظل لغة نفسه، فقد نستنتـج من مقطـع معـين أن المتحـدث هـو وديـع لخصوصية الحديث عن الفلسطينيـين وربما لخصـوصية

لهجتهم:

«هل قلت ان الفلسطينيين كلهم شعراء؟ انهم في الواقع تجار. لقد اقفلوا قلوبهم على الشعر، وانصرفوا الى التجارة، في كل مكان. وانا كما ترى، واحد منهم، اسعى في سبيل القرش الف ميل. ولكنني ادوسه بقدمي في النهاية، المال على كندرتك!» (٢٣) ويصعب بعد ذلك وجود ظواهر اسلوبية متواترة تميز الشخصيات. فقد نلاحظ ان عصام مثلا يستخدم لفظة «البحر» وان وديع يقول «هذا البحر» (٢٧،٢٤)، بيد اننا نرى عاصم في موضع اخر يستخدم «هذا البحر» (١١٠). مع ان هذا الاستخدام يقع في سياق مختلف هو الحوار بين اثنتين في حين جاءت «هذا البحر» لدى وديع في سياق التامل والمناجاة.

- ١١ -

ومهما يكن فان نتائج هذه الدراسة تقود الى أن الكاتب حين حدد اطار روايته المكاني بالسفينة، فرض على روايته بناءً معينا، فبدا الاسلوب التقليدي - تبعا لذلك - غير قادر على التعامل مع عالم الرواية باحداثها وشخصياتها وافكارها ومناظرها ونحو ذلك. فلجأ الى أحدث الاساليب والتقنيات الروائية من مثل الحلم وتيار الوعي الارتداد والقطع المكاني والزماني ... ، مثلما لجأ في الظاهر الى اسلوب ضمير المتكلم، لرواية عمله الفني. ولكنه حين رأى ان هذا الاسلوب لا ينهض وحده بالمهمة، نوّع داخل هذا الأسلوب وأفاد من انقطاع الاساليب الاخرى من مثل ضمير المتكلم واسلوب الرسائل وسواهما.

ولعل «المكان» عامة و «اسلوب» الكاتب خاصة، فرض على الرواية الاحتفال بالوصف والمشهد على حساب «الحركة» أو «الحدث»، مما حمل لغة الكاتب عبئا اضافيا فلجأ الى طاقته اللغوية للتعويض عما قد يؤدي اليه هذا الامر من فتور في الحركة وضعف في البناء، فاستخدم مواهبه الفنية المختلفة، من مثل الرسم والشعر، فتبدت لوحات يأتلف فيها اللون والظل والخط والكلمة الشعرية. وافاد ايضاً من الأساليب البيانية ومن التشبيه خاصة مثلما أفاد من التراث الشعبي ومن الثقافة المسيحية، وغلب على الرواية التضمينات الثقافية التي أدت بدورها الى طغيان التامل والتفلسف على الرواية، وقد حملت الثقافة الرواية عبئاً آخر، فهي عبء على حركة الرواية من جانب، وهي عبء على تنبه المؤلف المستمر على التميز بين الشخصيات التي بدت كلها برجوازية مثقفة، فكان لابد للمؤلف من التنبه المستمر اليقظ على هذه القضية الاساس، والتي بدا تحقيقها - على هذا النحو - امراً مستحيلا.

لقد جاءت هذه الرواية - فيما أحسب - أكثر انسجاما مع رؤية معينة للكاتب، قد تبدو اقرب الى رؤية كتاب الرواية الشعرية الذين لايرون أعمالهم انعكاسا فنيا للواقع او استلهاما له بقدر ما تبدو كشفا جديدا للعالم، بيد أن هذا الكشف لا يعني انقطاعا عن الواقع، وإن بدا صورة غير ملتزمة بشروطه الموضوعية.

وقد لاحظنا أن الكاتب بنى روايته على رموز قليله: اهمها الماء والنار والصخر والارض والبحر، على ضوء الثقافة المسيحية والاسطورة خاصة.

وكانت محنة الشخصيات جميعا مشكلتها الارض، على ضوء هذه الرموز ومن خلالها، تبدأ من الاقتلاع وتنتهي بقطيعة ما، ولا بد من أن تتحدد مصائر الشخصيات من خلال موقف ما من الارض على نحو ماتبين من خلال تحليل الرواية.

الهوامش

(١) السفينة دار النهار للنشر بيروت ١٩٧٠ ثمة دراسات عدة حول هذه الرواية منها:

(٢) دراسة: د. صالح ابو اصبع في: فلسطين في الرواية العربية مركز الابحاث بيروت ١٩٧٥ ص ٢٢٨ - ٢٤٢

ودراسة ضياء الشرقاوي: «المعمار الفني في رواية السفينة» في مجلة المعرفة عدد ١٩٣ - ١٩٤ آذار - نيسان ١٩٧٨ دمشق ص ٧ - ٥٧.

ودراسة د. واصف ابو الشباب في «صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة، دار الطليعة بيروت ١٩٧٩ ص ١٣٠ - ١٤٤.

ودراسة فاروق وادي في كتابه: «ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية» حول جبرا ابراهيم جبرا: الفلسطيني والرؤيا البرجوازية اذ ضمن رواية السفينة هذه الدراسة ويمكن قراءة تحليل للسفينة ضمن اعمال جبرا بين ص ١٤٣ - ١٨٢ المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٨١.

ودراسة روجر الن عن السفينة في كتابه:

Roger Allen : The Arabic Novel An Historical And Critcal Introduction

Syracuse University Press 1 982

P: 138 - 144

(٣) يتضح ذلك من خلال نشاته ومعتقده وثقافته وموقعه الاجتماعي الى حد كبير، مع ان ثمة فروقا بين المؤلف والشخصية كما هو واضح.

(٤) The Arabic Novel P: 139

(٥) Ralph Freedman: The Lyrical Novel Princeton University Press Princeton New Jersy 1971 P: 120

(٦) Mark Spilka (Editor): Towards a Poetics of Fiction.

See: David Lodge: An Approach through Language P: (II - 22) Indiana University Press Roomington and London 1977 P: 21

(٧) ا.ف تشيتشرين: الافكار والاسلوب دراسة في الفن الروائي ولغته ترجمة د. حياة شرارة دار الحرية للطباعة بغداد ص ٦٠، ٦١.

(٨) Geoffery, N. Leech & Michael H. Short: Alinguistic Introduction to English Fictional Prose

Longman London and New York 1981 P: 156

(٩) جون هالبرين: نظرية الرواية (مقالات جديدة) ترجمة محيي الدين صبحي وزارة الثقافة والارشاد القومي دمشق ص ٤٩٣.

(١٠) المرجع السابق ص ٤٨٨.

(١١) Jonathan Roban: The Technique of modern Novel Edward Arnold London 1979 P:

(١٢) Ibid P: 137

(١٣) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة ترجمة انطونيوس منشورات عويدات بيروت ١٩٧١ ص ٣٤.

(١٤) بيرسي لبوك: صنعة الرواية ترجمة عبد الستار جواد دار الرشيد للنشر بغداد ١٩٨١ ص ١١٥.

(١٥) المرجع السابق ص ١١٧.

Roger Fowler: Linguistics and the Novel, methuen London and Newyork Rep. P: 52

(١٧) Ibid: P: 52

(١٨) نظرية الرواية ص ٤٨٧.

(١٩) Towards a Poetics of Fiction, see: Lodge P: 21 - 22

(٢٠) Roger Fowler (Editor) Dictioncry of modern critical Terms

Routledge & kegan paul London, Hanely and Boston Rep 1982

(٢١) Philip Stevick (Editor): The Theory of the Novel see: Mendilow, "Temporal Transfer in The Autobiographical Novel"

The Free press N ewyork - L ondon 1976, P: 272

(٢٢) Ibid P:: 273

(٢٣) Ibid P:273

(٢٤) صنعة الرواية ص ١١٥.

(٢٥) المرجع السابق ص ١١٥

(٢٦) انظر هذه اللوحات التي يعقبها تفلسف مثلا في الصفحات ١٥، ١٨، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٥، ٢٧، ٣١، ٨٢، ١٣٢، ١٩٨، ٢١٧، ٢١٨ ....الخ

(٢٧) انظر صورة العودة الى هذه اللوحة ص٥١ ـ ٧٥.

(٢٨) انظر مثلا: لوحات وصفية لعالم نساء «فوغ» الوهميات (٧٨) ولوحة تخيلية رسمها وديع لفرنندو الاسباني (٨١) لوحة للجلاد المتوهم نمر العجمي (١٤٠) ولوحة وصفية لوديع على لسان اميليا (١٨٩) و «لوحة بيروت» (٢١٥ وهكذا.

(٢٩) انظر ايضا ص ٣٩، ١٣٥، ٢٣٤

(٣٠) The l yrical N ovel :P: l -

(٣١) ثمة صور اخرى تمتح من التراث الشعبي والديني معا من مثل «وعدنا من مخاضتنا الى الكهف قبل ان تدهمنا النسوة وتظن ان النبع قد انفلق عن صبيين عاريين من الجن، مستغرقين في معمودية الماء والصخر.» (٦٣) ومن مثل حديثه عن بساط الريح والرخ وطاقية الخفاء (٢٤، ٢٥)

(٣٢) ويمكننا متابعة التشبيهات الموحية المبتكرة ص ١٥٧، ٢٢١، ٢٢٩

(٣٣) يمكن متابعة صور هذه الثقافة واشكالها في ص ٨٩، ٩٣، ٩٩، ١٠٥، ١١٣، ١١٦، ١٢٦، ١٥٦، ١٥٨، ١٦٣، ١٦٥، ١٦٧، ١٨٠، ١٩٥، ٢٢٨، وثمة اشارات ثقافية ص ٥٧، ٥٨، ٧٥، ٨٣، ١١٧، ٢١٧.

(٣٤) يمكننا ان نتابع التفلسف في ص ١٥، ١٨، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٥، ٢٧، ٣١، ٨٢، ١٣٢، ١٤٦، ١٩٨، ٢١٧، ٢١٨، ٢١٩.

(٣٥) The Linguistics and the Novel :89

(٣٦) ورد ص ١١٠ قول عصام لفالح:

« ـ وهذا البحر كله حولك! وهذه الملاحظة ليست شاملة.

الأب في مسائه الشخصي

زاهر الجيزاني

الطفل يدرك ذاته ببطء، ويداه الصغيرتان تفكان لحظة اللغط، البكاء يتواصل، ونساء هائلات العضل، يغسلن اقدامه وفمه الأحمر [البكاء يفسد المكياج]

بكتْ كثيراً قرب رنين المعدن الأصلي [لوردة الجنيد].. قرب اسم الميتّ [المقتول] في ظهيرة ميتّة.. لم يستقبلها تاريخ،

حيث الأسم له ذيل الهندسة وهندامها

ولم نعدْ نرى [انا ـ وانتِ] من فوق الشارع المرتفع الا، سياج المقبرة، وآلة الحراسة الاولى.. رجوع البقر الى الملجا.. وانغلاق الباب الخشبي الثقيل ـ [لو اتسلى باحلامي]..

هذا هو مشروع الزقاق.. تركناه في ظلام الساحة [الجنيد وعضلات قلبه تحت سواد الغيم]

وصوتي يلتقط مخاطَ الصاعقة ـ ويلتقط المساء العام ـ يحاول ـ صوتي ـ ان يجمع عظام الوردة ورنينها، راسها وغبارها، صوتي بعد اربعين هاوية يحاول ان ينطق حروف اسمكَ كاملةً ثم يفتح باب الخشب الثقيل ـ يعبر فراش نساء هائلات العضل ـ يعبر عارضة دكان يتخطى سينما زبيدة، يتجاوز الشارع العريض، باقدامه الصغيرة وفمه الأحمر ويديه اللتين تفكان لحظة اللغط ـ يصل اليك ـ في شهره الأول ـ بعد اربعين هاوية ـ من غير أسمال، بوردة قرنفل حقيقية...

دائماً توقفني عاصفة ترابية، لكنني متاكد ان نبيذنا الأسود ينشط عضلة الأرض، هذا هو المساء.. اقتربنا من منطاده الأسود.. من كرته الضخمة.. ومن نظام حضوره.

لم يعدْ لنا ـ مساؤنا، الذي ينتج نسيم نبيذنا الاسود [من غير ان اقولَ كلمة واحدة...

ضحكتْ معي وتزوجنا] في يدها حشائش، وعلى وجهها ظل.. ربما انعكس من مظلةٍ رخامية.. حشائشها.. حشائش كاليغولا..

[التاريخ يتسلى بوشاياته.. (تربى كاليغولا في احدى حاميات الجند المغلقة)]

ومن غير ان اقول كلمة واحدة، ادركتُ.. ان الكراهية تنشط الذكاء، هذا هو صهريجي المغطى بالماء يصعد منه شخير اسود.. خطوة واحدة ثم نصل معاً الى البكاء.

تذكري ـ انها خطوة واحدة ـ ثم يبدا الوباء يحافظ على نسله، الوباء يشبه التراب او الحليب... صدقي ما يقال، المكنسة الابدية وهي تمسح اخطاء الشارع صدقي المنشفة وهي تخفي آثار الأيدي والوجوه صدقي النضارة التي نستقبلها في الصباح كانها دمية.

[في آب، تنحني على القميص الأزرق الملقى على السرير في لحظة تأففها من ظلام الغرفة]

احاول ان اخترع فكرة العائلة وهي تتخبط في الأيام - احاول ان اخترع ظلامي، اخترعه وهو ياكل طعامنا - ويترك لسانه ورطوبته الشنيعة على فراشنا - باتاي.. مازحاً الأخلاق كثيرة جداً، تملأ كل شيء وتضايق كل شيء.. اذن ماذا أسمي ظلامي الذي اخترعته؟

وماذا اسمي دمية الصباح؟ والذي يقوم من فراشه ويعبر فراش الصغيرة ويتجمع في ظلام الغرفة؟

عشر خطوات، عبرت بها، الممر الضيق، من الغرفة المظلمة الى المطبخ.. وامام غريزة الملعقة امام ضياء النحاس، ومنخفضات البصل، وكراع العجول، عانت كثيراً من آلام الهواء..

الهواء الذي ينشف الجسد.. الساعة الواحدة، ثم تظهر تجاعيدنا، ويظهر الى جوارنا القرنفل الأسود، الساعة الواحدة، ثم يظهر فخار الحديد المكوّم امام البيت.. الحرائق التي اخبرتكِ عنها، [هواء المبردة، ينشف الجسد،]

اخبرتك عن اخطاء صورتي الفوتغرافية وعن راسي الذي يحنّ الى تمثال، [من غير ان اقول كلمة واحدة - ضحكتْ معي وتزوجنا] تدخر في صندوقها - نسيم عاطفتنا معاً، عاطفة اليوم الأول [التفاح] - كيف أسندُ ذراعه المكسورة، وليلته الوحيدة؟.. الأبدية تدخل المصطلح.. تدخل ظلامي هذا هو المساء، اقتربنا من كرته الضخمة، ونظام حضوره اقتربنا من منقاره.. من جرادله المملوءة بالماء وهي تنتظر عطش العابر.. العابر الذي يسال دائماً، مساؤنا [مشهد ميتّ] حذاؤه الجديد، وسلسلته الذهبية، يتذكر الصمت المفرط، المرضي.

لو انسى فكرة اختراع الظلام - لو اللغة تنسى انها تجاور الأشياء .. لو اقدر ان اشمَ رائحة البطم التي ادركتها في كتب اللاهوت [اللاهوت ذاته يتغرغر بنظام الكراهية]

من غير ان اقول كلمة واحدة ضحكت معي.. في يدها اليمنى حشائش [.. الشاحنات - تحمل اجساداً اجسادنا في الشاحنات المجمدة؛ والجميع عاد بالحشائش] ولعابها يملأ حلقها - هناك يقف الأب في مسائه الشخصي - ايعمل من اجلي؟ هكذا يدعّي الأب.. امن اجلي يعمل الأب؟

يحفظ انساب قبضته، وانساب معدته وعلى ركبتيه يتساقط روثه القديم، ساعات مجيئه مازالت تعمل، وانا قريب من مسائه، ارى زئبقه يصعد وينزل في تجويف حديدة البيت، اخبرتكِ عن فخار الحديد المكوّم أمام البيت، عن فخار الكلام المهشم في الحنجرة - وعن زئبق العائلة.. وَحدي قرب اخطاء صورتي.. [وفي إحلامي اقترب من المزولة الترابية] وماذا ساخترع للصمت المفرط المرضي.. هل اسميه خجلاً مهملاً.. يجتمع حول عتبة الباب..؟ وذكرى مدرجاتَ العرعر، ذكرى البطم.. حنوك، وانوف، اصفرار وعطش، مع نساء هائلات الارداف والأثداء، لكننا لم نصل مدرجات العرعر ولم نحتفظ - ببرودة جليدنا، واغلفة كتبنا - ومعجزاتنا.. [دائماً تقلقني اخطاء صورتي]

الطريق يتسلى بخطواتنا - [لو لدي محرار - لأضبط التناسق] بين الحاجب الأسود واحمر الشفاه كلمة لاذعة.. لذلك بقي وجهها بلا مكياج وفي ثيابها رائحة بقول مطحونة، احدسها ثم التقطها بعضلات النظر القوية.. لم أصل اليها منذ ثلاثين سنة - اتعثر بالزقاق الضيق..

[الزقاق العلامة الباقية على مخاوف المدينة]

في التاسعة صباحاً - تعثرت بمنضدة التلفزيون - بالاسلاك الحجرية الرقيقة.. بالهندسة

التي لم يبق منها سوى ذيلها ـ وآثار الأصابع على معدن الوردة وفي رنينها.. لم تبق الّا يد الأسمنت وهي تمسك الغراب.. هواء الرئات المخمر، في الممرات، رائحة الدواء ورائحة الغبار ـ في صندوق متروك تحت السلّم لم تبق سوى خطط الذاكرة ـ منذ ثلاثين سنة، الكلام مفرغ من الأمنيات، كأن اللغة غريزة عقاب.. ربما أخلاق في حاجبهاوثوبها، تشبه رائحة بقول مطحونة، ووجهها الصغير بلا مكياج.. [وجسمها يفتقر الى الترتيب]

قرنفل أسود يريد أن يصل الى النسيان.. والشتاء يستخرج مدخراته، من الدفء الثقيل في شحمة الأذن، اذن لماذا الشتاء مبتهج بآثاره؟

اذن لماذا الأم مبتهجة بمائها ؟.. في مسائنا الضيق مساء الايام المريضة، انقب عن حشرتي، كأن قداسي تعطل هذا الصباح.. كأن الأحد بلا سلاسل، كان كيان المدينة الكاذب متجمع في الزقاق، متجمع في العلامة الوحيدة الباقية على مسائنا المريض.. اريد أن اخترع خطأً متعرجاً، وأتعقب فيه رائحة البطم، اريد ان أرى غرغرة اللاهوت، هل اقدر؟ أريد.. لكن اللغز ينسل مثل جرذ من فمها الأحمر.. الاصفرار والعطش ونساء هائلات الاثداء والارداف.. متى نصل مدرجاتنا ؟.. متى نسقط على جليدنا؟.. متى ننحني على اغلفة كتبنا؟

..يهيأ لي ـ أحياناً ـ أن أسماء الأزهار مخزية.. هانيبال مشع بين دروعه المحنية ـ كأنها رأس قديس، يضيء شرفته.. ويسجل بروج الرحلة وامامه صور آلهة تالفة.. ضوؤها الأسود مدفون في الجليد.. هانيبال يطفيء شرفته ـ ثم ينام.. حراسه وأجراس اوقاته نامت..

هل الانسان جدير بالأرض مثلاً؟ متى اصل؟ في الأقل أرى اخطائي الأصلية ـ أرى غريزة الهتاف.. دماملِه وسائله الاول المخزي.. ليتاكد ظلام المصطلح، يتاكد اختراعي، تتاكد حاجتي الى محرار.. أيضاً حاجتي الى علامات ماكرة هل الانسان جدير بغرفته مثلاً؟.. دائماً تسبقني شجرة توت .. دائماً توقفني عاصفة ترابية عيناه خضراوان، وسلسلته الذهبية لها وشاياتها..

مدفون في الجليد أو متروك بين سواد الزنبق كأن الموت في نهاية المطاف صفقة.. لو أقدر أن اخترع له اسماً.. لو أقدر أن اسميه... [طالب فرج] النهار يترسب في قعر زجاجة وخيط الضياء يتقطر على ظلام الشارع ـ وبين عليق خائس بمحاذاة سدة ترابية ـ جاءتنا رائحة جثتك في حشائش الجغرافيا ـ في أقواس الظل الميتة ـ وبين الجليد وسواد الزنبق تظهر أشياؤنا وتختفي ـ هانيبال يتفقد أيدي الذهب المربوطة بالضمادات.. يتفقد ملقط الحديد و إبرته المعدة للاخصاء

وها هو ينام بعد ظهيرة الرجوع ـ هل الانسان جدير بساعته مثلاً؟

يهيأ لي أن اسماء الازهار مخزية ـ هناك زهرة اسمها [القفص الصدري] الاسماء تحصن غريزة العقاب.. خط متعرج اتعقب فيه مشهد المساء والمساء ذاته [مشهد ميتّ] انه تمرين حزين أريد الأشياء أن تظهر بوضوح ـ وضوحي انا... باتاي مازحاً ـ [أسماء الازهار مخزية] الأسماء اختراع دموي نتفقد من خلالها ممتلكاتنا ـ وحين أضرب عن التدخين واعتزل بين دولابه وصندوقه كانت ذكراه الوحيدة ـ ان يمجد أمكنته

السجاد العائلي.. [وهو لايعرف قارة آسيا ولا الشواطيء التي تتجاوب مع نقصها وامتلائها وهو لايعرف خطوط البرقوق ولادورة الليلة الوحيدة التي تتيقظ في اعضائه.. وهو لايعرف الّا أن يمجد امكنته.. هابيل يكمن في سواد الزنبق، كذلك نرى الزنبق كأنه شكر

الطبيعة.. هابيل مجموعة آلهة تالفة ـ لكنه يعرف للصحراء مهناً اخرىٰ ربط ايدي الذهب بالضمادات.. وتخزين ملاقط الحديد شيء ما ـ يسقط وينكسر، يسقط منا ـ ونحن في الطريق الىٰ ايثاكا.. الشمس اللاهبة تفسد المكياج.. والطريق تفسد حذاءك.. (وانا عابر)

ملفوف بحر اشفي.. [شعَر الأبطين.. زوائد جلد المفاصل.. املاح البشرة.. مسامات التعرق.. خشونة اللسان.. عفن الاذن.. مخاط الأنف.. قانون النظرة الكارهة]

والنسيان قريب من الصقيع.. [ثمرة القرع تحاول ان ترىٰ اصباغ عنقها].. هانيبال احياناً يتذكر حلوىٰ الجذور، ويتذكر حلوىٰ الأشياء.. يتذكر [المؤجلات] كمائن الوقائع.. الصمت المفرط المرضي.. آثار الجرادة قرب مستودع الثار.. الرصيف، ظلامه الذي يصنع الاشباح.. والجرادة في صورتها الشاملة وهي تلتقط السمك الدقيق، كان الغضب المفرّغ من الأمنيات، اصطلاح يدمدم في رطوبة الصالة.. نسيانه يزوّر المشهد.. باتاي مازحاً يتارجح [مشهد المساء تجويف لغوي مظلم] هل نحن تصويته المضحك ؟ أبواقنا الرمزية ملجا لعمود الحنجرة المجّوف

وهذه العاشقة.. في نظام مدرجات العرعر، تقرأ علينا مزاج الصباح.. صباح بلا سلاسل، صباح له مزاج الاثنين، او الثلاثاء، او الخميس، مزاج الجليد ـ [مهنتي] قبل ان تظهر الشمس، قبل ان تعبر دروع الدلو وانحراف ارقامه الاحد عشر، وفي الواحدة في منتصف دخولها برج الأسد اتعرف علىٰ المساء الذي يشبه خيطاً متعرجاً اتعقب فيه، جليدنا واغلفة كتبنا، ومعجزاتنا..

ذوو الحنوك والأنوف.. ذوو الاصفرار والعطش في جيوبنا خيوط الرحلة.. سلمىٰ حبيبتي اصعدي الىٰ حضور كسلي.. انا المغني، وقد اختبات خلف اوراق البطم.. خيط متعرج يشبه شريطاً لاصقاً من غير اظلاف سود.. من غير شخير اسود.. من غير عادة المضغ.. وعادة الروث

[احلامي قرب حديدة المزولة] متروكة مثل خيط متعرج.. احلامي تنسل مثل جرذ وتتجمع في ظلام الغرفة قرب فراش الصغيرة.. تفرز اصباغها ثم تنتشر رائحة إلابط.. سلمىٰ اصعدي هذا كسلي في صورة تمثال.. كان الشريط اللاصق يكتم الثرثرة علامة الغراب حين يهزل، علامة الاكياس المنفوخة بفضلات البارحة ـ وللنمل طريقه الصغير إلينا والأشياء كذلك ـ تنتقل بين الظل والضوء ـ تحاول ان تدرك ظلامها، تدرك اهمالها كي تتشبه بالرب.. والشريط اللاصق علىٰ البياض له قانونه كما قانون الروائح الكريهة.. شيء لابد منه ـ

اكراهات او خيط عليق يلتف، الاكراهات تميت الشغب الأصلي.. متىٰ اصل ؟ اللغة تجاور الصهريج وانا اجاور وجهك الفارغ من المكياج بيننا الشاي.. بيننا ندم النادبات ونزوتي لها يد ذئب.. اذن لماذا الغبار يحيط صورتك الفوتغرافية ؟ الشرفة تقترب ثم تطفىء مصباحها.. نام.. اجراس اوقاته نامت.. لكن الغبارالذي لم تنظفيه، يحيط صورتي وتماثيلي، يحيط قبقاب المراة وفمها الاحمر، يحيط اصباغ حاجبها المتروكة قرب المكنسة.. هذه البودرة البيضاء لأبطيها ونعناعها يحيط خصرها وفجوات اصابعها وركبتيها منذ ثلاثين سنة اللغة تجاور الصهريج ـ والشريط اللاصق ينبسط علىٰ بياض الورقة يهذب ثرثرتها كان الورقة البيضاء سماد المصطلح وسماد الاغراء.

اتنقل بين الظل والضوء.. هل أجد اسمي ؟

ضوئي المدفون في الجليد.. منضدة التلفزيون تتغير.. النبض الضئيل المدفون في طيات

لحم الكاحل يتغير ـ والمنضدة دائماً تحجب ضوءك عني لو اتخطئ الحاجز، اتخطى عضلة الباب الحمراء.

الباب ذاته الذي انخلع وركضنا خلفه ـ والمغسلة واقفة تترقب بمرآة حاجبها ـ ابدية الصابون وابدية الأيدي الملوثة بالدسم.. وابدية الثوم والخيار والمكياج.. وقوانين النظرة الكارهة والتفلسف الاحمق والاعجاب المضحك..

اللغة مصممة للخديعة.. هذا ماتقوله ذكورة وجه الأب.. لو هناك نافذة مفتوحة استطيع الاقتراب منها لأراك.. النمل الصغير يشق طريقه الينا ومنذ ثلاثين سنة توقفني عاصفة ترابية..

عاصفة بياقتها وما تتركه من اوساخ في خشب الاطار

تغضب او تخجل ـ لكن الغضب مفرغ من الامنيات وانا وريث النبض الضئيل ـ والمنضدة المتغيرة وراء نساء السواد والغسيل، هائلات الاثداء والارداف ولم نصل مدرجاتنا ـ وحدها اللغة

تنقذنا من الارباك، وحدها مصممة للخديعة، ونحن لا نبحث عن مزولة، تكفينا ابدية الملعقة وهي تحاول أن تصل الى البلعوم

وها هو امامي يتكتم.. آباره مطمورة ورائحة الضمادات تصعد الى الكبد ـ هذا هو صدانا صدا الباب وصدا الطفل وصدا الطريق وجهها بلا مكياج ـ وصهريجنا يبقبق كانه عرف الحياة والخريف الذي نشم غيمه له ذهبه ايضاً.

وفي الواحدة ـ حين يصل فم الظهيرة الى ركبتيها حين تتكسر عظام رقبتها.. حين ننفر من وسط الشارع الى الازقة الباردة ـ أراكِ [السلسلة الذهبية، والخاتم الانيق..] ماذا افعل بهذه القصائد الزراعية؟ لو اكتشف فحولة شهر آب حين يصل فم الظهيرة الى سواد العذراء ـ ماذا افعل حين يصل الأب بانتظام ؟

هذا مساؤه الشخصي يملأ مساءنا ـ [وفرجيل له وجه دمية..] اخاطبه هكذا.. اعطني احلامك الأرضية.. اعطني النسيان الذي يزوّر المشهد اعطني الصباح المرير، لأرى العجلة المكسورة

استخرج قماشتي وشمعي ـ الذي يتشبه بقوة الزئبق،

ثم أريد.. أريد ان اعطل حواسي لأجلك ايها الجميل.. [وانا احتفل] لكن الضرورة قانوننا المهلك ـ جعلتني اسميك، ثم اجدكَ بين سواد الزنبق او الجليد وقبل ان يصل الأب.. انه يصل بانتظام ومعه مساؤه الشخصي.

آب ١٩٨٨

بغداد

- القصيدة في ذكرى وفاة والدي
- في ذكرى اعوامي الاربعين
- في ذكرى طالب فرج.
- في ذكرى وجه ابتسام ظهيرة سقوط الصاروخ قرب البيت.

دالي

بقلم : كونروي مادوكس

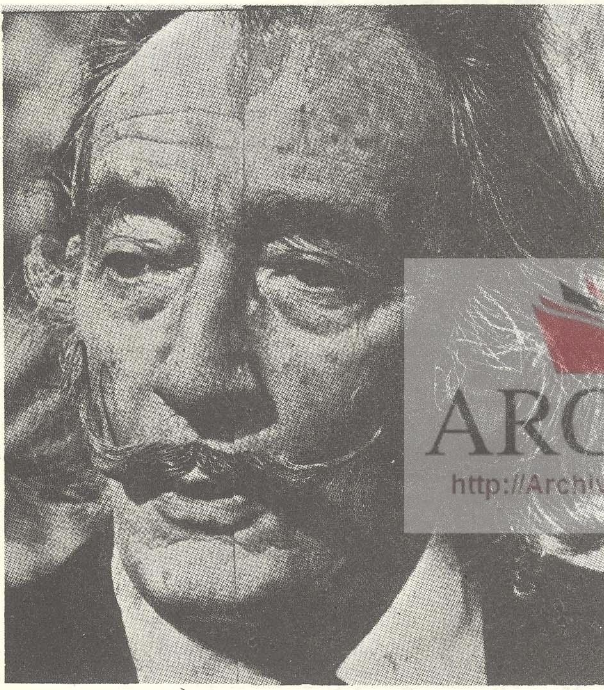
ترجمة : جان دمّو

مقدمة

ايًا قد تكون محاكمة سلفادور دالي المستقبلية ، فلا يمكن نكران ان له مكانة خاصة به في تاريخ الفن الحديث . فشهرته كانت امراً مثيراً للجدل ، أُبقيت حيّة باستعراضية دالي الشخصية كما بفضل النقاد والصحافة،التي لعنته بالحاح لافراطاته «عصابي»،«انوي» و«مجنون» كلمات ليست نادرة الاستعمال عند الاشارة اليه . ومع السنين صار من التطابق مع السريالية بحيث يمكن القول ان السريالية في ذهن الجمهور هي ببساطة سلفادور دالي .

ايا كان تاثيره على فن القرن العشرين ، فقلائل من يمكنهم إنكار شرعية مساهمته . وفي الواقع ، يمكن المناظرة بانها بمثل عظمة مساهمة ابن بلده ، بيكاسو . وقد قال دالي نفسه : «ان بيكاسو اقلّ مرتبة من الرسام ، غير انه اعظم عبقرية تدميرية فن الازمنة الحديثة .» ويقيناً ان الطبيعة الالهامية لصور دالي مابين ١٩٢٩ و ١٩٣٩ كانت الاكثر فعالية في عصرنا ، مما يجعل صعباً إلى حدّ كبير تقدير قيمتها الجمالية . فمنذ الطفولة المبكرة كان خيالياً على نحو شاذ ، منهمكاً انهماكاً انانياً بملذاته الخاصة ، عارضاً بشكل ساخر تهّوره وعنفه الانحرافي ، والتي لم يتردد في التبجّج بتفاصيلها الصميمية في مذكراته . في كتابه «السريالية» يراه جوليان ليفي كـ «رجل يحمل دمغة محاكم التفتيش الاسبانية ، والنشوات الجنسية لصوفيّات اسبانيا ...» وما علينا سوى ان نستكشف ايقونوغرافيا عمله لنثبت الصلة بذلك التراث الاسباني .

إذا طرحت المسالة طرحاً صحيحاً ، فلعل دالي إذن ، رغم كونه ليس وحده في الحقل (فقد حرّر البيان السريالي في ١٩٢٤ ، زهاء خمسة اعوام قبيل ارتباط دالي) ، هو اول من استغل باصرار كشوفات فرويد والتحليل النفساني واصرّ بتعمد على حقوق الانسان لجنونه الشخصي . وتطويره للمقترب «البارانوي - النقدي» ، الذي جاء به ليؤشر بافراط في كل مظاهر الفكر ، كان واحداً من اكثر المساهمات الثورية للسريالية وكان حجر الزاوية الذي أعطى عمل دالي شخصيته الفريدة وطغى على ارتقاءه كفنان . ان متابعة تطوره يعني متابعة المخيلة الخصبة والبراعة اليدوية التي قدّر له ان يجلبها إلى السريالية في زمن محدد . منذ ١٩٢٠ كان اندريه بريتون ، الذي سيلعب دوراً بالغ الاهمية في الحركة لسريالية ، قد اقترح «ولاءً للحماقة ، للأحلام ، للمشوّش ، للغلوّ - بكلمة لكل ماهو مناقض للمظهر العام للواقع .» وستمر عدة اعوام قبل ان يُقيّض لدالي أن يقوم بمساهمته التصويرية والنقدية : انه لضروري ، لذلك ، ان نتتبع تطوره والمؤثرات التي سيكون لها تاثيراً حاسماً على ماسيدعوه صوره ذات «اللاعقلانية الواقعية» .



سيرة حياة

ولد سلفادور دالي في الثامنة وخمسة واربعين من صبيحة ١١ ايار ١٩٠٤ ، في بلدة فيغوراس الاسبانية ، حيث كان والده كاتب عدل ورجلاً له بعض الأهمية المجلية . وكان اسم سلفادور قد اعطي في الأصل لشقيقه الذي توفي قبل ثلاث سنوات من ولادة دالي . وكونه الطفل الوحيد حتى مجيء شقيقته آنا ماريا ، فقد أُفسد افساداً شاملاً بالافراط في تدليله والسماح له بالقيام باي شيء يحلو له تقريباً . في سيرة حياته ، يقدم دالي وصفاً حيّاً لهذه السنوات الباكرة : «كان اخي وانا نشبه الواحد منا

الآخر مثل قطرتي ماء ، غير اننا كنا نفكر تفكيراً مختلفاً . ومثلي فقد كانت له البنية الوجهية الواضحة المميزة للعبقري . وكان يعطي دلالات تنمّ عن نضج مبكر مرعب ، لكن نظرته كانت مبرقعة بكآبة ، تميّز الذكاء غير القابل للتخطّي . من جهة اخرى ، كنت انا اقل ذكاء بكثير ، لكنني كنت أقوم بالتامل في كل شيء . كان مقيضاً لي أن اصبح النموذج الأصلي غير المنازع لـ «المنحرف المتعدد الاشكال» المعوّق بصورة استثنائية ، بما أنني ابقيت كل الفراديس الجنسية للرضيع سليمة . كنت اتشبث بالمتعة الحسّية بلهفة انانية غير محدودة ، ولدى اقل إثارة كنت اغدو خطراً .

وهو لا يهمل تسجيل ذكريات اخرى ، مثل حياته داخل ـ الرحم «وكانها كانت البارحة» ؛ انه يعرّفها كجنّة ، وايضاً بلون الجحيم ، ولكن ناعماً ، دافئاً وثابتاً . إن واحدة من رؤاه ماقبل الولادة ، يخبرنا ، بيضتين مقليتين في مقلاة ـ لكن دون المقلاة ـ «صورة هذيانية ـ دائمة» يمكنه فيما بعد توليدها بارادته ، فوسفان (صورة مضيئة ناشئة عن الاثارة الميكانيكية للشبكية)[٢] .

بدات تربيته في مدرسة وطنية وبعد ذلك في الأكاديمية في فيغوراس ، التي كان يشرف عليها إخوة النظام المريمي الكاثوليكيين . كانت فترة تعليم قليل ، وكانت تقاريره المدرسية تستقبل من قبل والديه بذعر .

كانت رغبة الفعل ، تماماً عكس ماكان يفعله الاخرون جميعاً ، ترتدي في نظره اهمية كبيرة ، وكانت الساعات تقضى بالحلم بالأعمال الاكثر لا ـ اجتماعية من أجل ادهاش اقرانه في المدرسة . وكان الكثير منها يكشف نفسه في افعال عدوانية . فبينما هو يسير بمعية ولد صغير ذات يوم ، قام بدفعه من فوق جسر على الصخور حوالي خمسة عشر قدماً تحت ، وبعدئذ قام بتمضية مابعد الظهر وهو ياكل التوت جالساً في كرسي هزّاز يراقب الأحواض الملوثة بالدم التي كانت قد جلبت من غرفة النوم . وبينما كان وحده مع اخته البالغة ثلاثة اعوام ، قام بتوجيه ركلة فظيعة ا في الراس ، منحته «بهجة هذيانية» . ويوماً ما أُعطي خفاشاً جريحاً ناخذه الى مخباه في المغسل . فكان يرقد في الصباح التالي ، نصف ميت ، وهو مغطى بنمل مسعور . وقام وهو مغمور بالانفعال ، بنشب اسنانه في الركام المتلوّي . وكان كذلك يجد متعة لاتوصف في إلقاء نفسه اسفل الدرج . كان الوجع ضئيلاً ، أما الابتهاج الانفعالي فغامر ، وقد شجع على إعادة المسرحية مرات عدّة ، غير جاهل بالأثر الذي كانت تولّده في اقرانه الطلبة وفي مناسبة اخرى حطّم كمان احد الصبية ليبرهن بان الرسم أرفع من الموسيقى .

قبل بلوغ دالي الستة اعوام ، كان يظهر موهبة تستحق الاعتبار كفنان . وان فلور كاولز في كتابها عن دالي تستخرج ابكر الصور المعروفة ، منظر طبيعي مرسوم بحجم بطاقة البريد . وأُعقب بعملين اكثر طموحاً بكثير ، «هيلين بطلة طروادة» و «يوسف يحيى اخوته» ، منفذين باسلوب القرن ١٩ الشديد العناية بالتفاصيل . حُول دالي استعمال مغسل قديم في اعلى المنزل كمرسم وكان في الايام الحارة يملأ حوضاً ، يخلع ثيابه ويجلس فيه لساعات ، وهو يرسم . وفوق الجدران حوله كانت معلقة رسوماته ، منفذة على اغطية صناديق القبعات الماخوذة من مخزن عمته الالفي ، وكذلك نسخاً طبق الأصل لاستاذه عصر النهضة مقصوصة من المجلات . هنا وجد ملاذاً ، والعزلة التي كان دوماً يبحث بشكل يائس جداً عنها . ان يكون حيداً اصبح هوساً ، وكان يجد كل ضروب الأعذار التي ستسمح له بالاندفاع الى الطابق الاعلى حيث المغسل . هنا كان يحسّ انه فريد ، عائشاً أوهامه ، منهمكاً في لعبة كونه عبقرياً : «إذا انهمكت في لعبة العبقرية ، ستصبح عبقرياً» .

وهو مايزال عرضة لذرى الفردية الهذيانية ، قام والداه ، وهما غير جاهلين بقابليته الفنية المتنافية ، بارساله الى صديق لهما في الريف . كان رامون بيشو بائع تحفيات وفناناً موهوباً في الاسلوب الانطباعي . كانت عائلة موهوبة الى حد بعيد . فإثنان من الأبناء كانا موسيقيين ، وإحدى البنات مغنية اوبرا واخرى متزوجة من شاعر اسباني . كانت مُلكهم يدعى «برج الطاحونة . وقُيض ان يكون للفترة التي قضاها دالي مع هذه العائلة تاثير مهمّ على حياته وان تضيء العديد من الأخيلة الجنسيّة التي كانت ستظهر في أعمال مقبلة .

ومع ان الجانب العملي من الطاحونة كان ذا اهمية قليلة ، فقد ولّد البرج تاثيراً قوياً على مخيلته . فقد اصبح «بقعة مقدسة» ، المركز الحقيقي لعالمه . كان يومياً يتناول وجباته في غرفة علّق فيها الكثير من اللوحات الانطباعية لرامون بيشو . وبالنسبة إلى دالي اليافع فقد كانت هذه «الكوكتيلات ، المرئية» بوحدتها التزيينية الرائعة افتتاناً لا محدوداً ولم يمض طويل وقت قبل ان يستسلم بعمق لهذه الطريقة الجديدة والمثيرة للنظر الى الطبيعة . انه يقول لنا «لقد مثلت أول لقاء لي مع نظرية جمالية لا ـ اكاديمية ثورية . » .

لقد وفّر له بيشو غرفة كبيرة مطلية بالابيض بمثابة مرسم حيث كان ، وهو مستهلك بحمىّ ابداعية ، يستكشف الاشراقية الفورية التي وجدها جدّ معذّبة في هذه اللوحات الجديدة . في احدى المناسبات ، وقد استنفد كل قماشته ، قرّر أن يفيد من بابٍ خشبي قديم ، منخور نوعاً ما ، لموضوع كان في ذهنه لبعض الوقت ، طبيعة صامتة مؤلفة من لمّة كبيرة من التوت . وكان يقتضي رسمها بثلاثة الوان وحسب وتنشر مباشرة من الانبوبة . وهو يرفع كومة توت هائلة كنموذج ، إنقضّ على السطح الخشبي . وللحال اكتشف انه كان يرسم على ايقاع الطاحونة ، كل توتة منجزة بثلاث لمسات من اللون ـ القرمزي للجانب المضيء ، الصبغ القرمزي للظل ، الأبيض للبقعة الأشد إشراقاً . فكان التاثير العام ، لطخات اللون الكثيفة ، يرتدي واقعية مذهلة . وهو مستغرق كلياً في التواصل مع صوت الطاحونة ، اكتشف انه قد نسي إضافة الساق . «فجاة ، خطرة لي فكرة . تناولت قبضة من الكرز ورحت آكلها وما أن كان يتم إزدراد واحدة منها ، حتى كنت اقوم بلصق الساق مباشرة على لوحتي في المكان الملائم . » وقد ولدّ إلصاق سيقان الكرز تاثيراً غير متوقع من «الكمال» المريع ومن اجل تعزيز الواقعية اكثر ، استمر عندئذ في ادخال ديدان حقيقية في الثقوب الديدانية ، التي بدت كما لو انها تعود للكرز المرسوم : لابد وانه كان عملاً مؤثراً . اما بيشو ، الذي دخل في تلك اللحظة ، فسُمع وهو يغمغم : «ذلك يدل على العبقرية» .

وقع وقته في «برج الطاحونة» في طقس . مستيقظاً صباحاً كان يقوم بفانطازيا استعراضية مع الخادمة . وعند طعام الفطور ، ولانه

كان يحب الاثارة ، صب حليباً ساخناً وقهوة اسفل صدره ، ثم ذهب الى الاستوديو ليرسم . وهنا ، يخبرنا ، عمل على «ابتكارات صورية ، اعادة ابتكار الانطباعية ، التأكيد ثانية والولادة ثانية لشعوري بجنون عظمتي الجمالية» .

قبل أن يغادر دالي اسرة بيشو وقعت حادثة جديرة بالذكر طغى عليها شيء سوف يجد طريقهُ الى رواقه المؤلف من الصور المتواترة . ففي وقت قطاف أزهار الزيزفون ، وهو يقوم بالمساعدة في جلب السلّم من علية البرج ، اكتشف تاجاً معدنياً ثقيلاً ، كان يستخدم لانتاج مسرحي ما ، وعكازاً عتيقاً . كان ذلك لقية مثيرة ، محملة بأهمية فتشية . كان من بين قاطفي الأزهار إمراة جذابة الى اقصى الحدود ذات نهدين كبيرين ومنتفخين ، ترافقها ابنتها البالغة الثانية عشر . وللفور وقع دالي في حبّ الطفلة ، مطابقاً إياها مع جميع ذكرياته الزائفة عن المراة المثالية . وإذ وجد أن سلوكه المتهور لم ينجح الاّ في ارعاب الفتاة الصغيرة ، فقد لقى عزاءً في مراقبة الأم سرّاً ، بخاصة نهديها الكبيرين الصلبين ، اللذين كانت له رغبة شهوانية في القيام بوضع الجزء العلوي المنقسم الى فرعين من العكاز المكتشف منذ قليل تحتهما . ومجروفاً بالرغبة الشديدة ، اخترع حيلة يمكنها أن تفي بالنزوة . وإذا وجد مكاناً مغلقاً مضاءً فقط بنافذة صغيرة تطل على الحديقة ، لفت انتباهه ثلاث بطيخات تتدلى من الروافد . فأوحت الى ذهنه المحموم بديلا حتى اكثر جاذبية من نهدي المراة . وهو يشبك لعبته الشيطانية بعناية في الكرمة التي كانت تنمو على الجدار الخارجي فوق النافذة ، قام حينئذ بالتماس قاطفة الأزهار أن تردّ الدمية . وفيما هي تنقل السلّم الى المكان المراد ، اندفع عائداً الى الغرفة ، فنزع ثيابه ، وضع التاج فوق رأسه وغطى نفسه بمعطف مصنوع من فرو القاقم . في اللحظة المضبوطة ملأ الجزء العلوي عن جسد المراة فضاء النافذة الصغيرة ، ترك المعطف ينزلق من جسده العاري وبرفق وضع العكاز تحت الجزء السفلي من احدى البطيخات الناضجة ، ضاغطاً إياه في الفاكهة اللينة ، وفي الوقت نفسه ناقلاً بصره بين النهدين المنتفخين والبطيخة وتحت الضغط المتواصل ، اخذت بالتقطر ، مغطية إياه بالعصير الحلو والدبق . والضغط الأكثر فصل البطيخة ، التي سقطت على راسه في نفس اللحظة التي كانت المراة ، وقد حلّت اللعبة الشيطانية ، تهبط السلم . وقاذفاً نفسه بسرعة فوق الأرضية رقد لاهثاً ، ينتظر ، دون نجاح ، ان يُكتشف . وهو يرتجف من الانهاك ، بدت البطيختان الأخريان كـ «رمز مشوؤم ولم تعد تستدعي نهدي قاطفة الأزهار الجميلين ، المشمسين بما بعد الظهيرة بدلاً من ذلك ، بدا هما ايضاً وكانهما يتحركان حركات ضئيلة كشيئين ميتين يدوران في كرات ، كقنفذين متحجرين . »

لقد ظلت اللذة الخفية التي استمدها دالي من العكاز معه منذ ذلك الحين ، ليست كفتشية في الأفعال الايروسية فقط ، بل كصورة مهيمنة بطرق استحواذية وعجيبة عديدة في لوحاته . فيما بعد سيتصور فكرة عكاز وجهيّ ضئيل تقوم بارتدائه «نساء انيقات اناقة إجرامية» ، وهكذا يكون في امكانهن اختبار «الجهد المقدس لاستعراضيتهن ملبّساً بقشرة في لحم وجوههن الشخصية» .

بتشجيع من بيشو ، قام والده بتسجيله في الصفوف الفنية لسينور نانيز في فيغوراس . ويظهر أن نانيز كان معلماً متعاطفاً . ولربما احس بشيء ما من الذكاء في تلميذه الغريب الأطوار ولكن المكرس . وقد حفزته الرعاية الفردية التي تلقاها ، قام دالي سريعاً بتجديد هواه لأساتذة عصر النهضة العظام واخذ يستكشف اسرار الكيارسكيورو (طريقة توزيع الضوء والظل في الصورة) . واخذت المطالعة أيضاً تصبح استحواذاً ، والفلسفة كموضوعه المفضل . وغدا «هكذا تكلم زاردشت» لنتشه و «المعجم الفلسفي» لفولتير كتاباه الاثيرين . اما كنط فكان مصدر ابتهاجه الرئيسي ، فكان يقراه ويعيد قراءته دون أن يفهم كلمة : «كتاب مهم جداً ولامجدي .» وبدا بتصفيح سبينوزا ، وبعد ذلك ديكارت الذي سيبنى عليه العديد من ابحاثه المستقبلية . وكانت لوحاته قد بدأت تسترعي الانتباه ، وتبع ذلك دعوات للعرض في معارض محلية واقليمية .

وفي غضون ذلك ، استمرت الدراسات الثانوية في المدرسة المريمية ، رغم ان اغلب المعلمين كانوا قد اقلعوا عن اي أمل في تعليمه اي شيء . واصبح نزيف الدم والذبحة اللوزية وسائل منتظمة لتجنب الدروس البغيضة . وكان ينتظر فترة العطلة بشكل مسعور ، وكانت دائماً تُقضى في قرية كاداكيس على ساحل البحر الأبيض المتوسط . واصبحت الصخور والشواطىء التي صار يعرفها معرفة يهيم بها بـ «اخلاص متعصب» والتي كان يتصورها «اكثر مناظر العالم الطبيعية جمالاً ، بالكفاف الصخري الذي وحده ليوناردو كان بامكانه ان يأسرها . وسوف تؤثر على رؤاه تاثيراً عميقاً : فهذه الصخور الملّونة تلويناً غريباً والشواطىء المقفرة مطبوعة بأمانة وتظهر في دراسات عديدة بحب ووضوح استثنائيين . فقد جعل دالي الظواهر الجيولوجية لكاتالونيا ظواهره الخاصة إلى ابعد حدّ .

ومع أن إيمان الأسرة كان هزيلاً في كسبه عيشه من الفن ، فقد ادركت عقم محاولة إقناع ابنها الشاب . فتم اقتراح تسوية ، قوامها أن عليه أن يلتحق بمدرسة الفنون الجميلة في مدريد ، فيتأهل كأستاذ ويستعمل وقته الحر في الرسم وفق مشيئته . ووافق دالي بحماس . كان يعمل بلا كلل وحاز على جائزتين . كان في السابعة عشر من عمره ومقتنعاً قناعة عالية بمقدرته . وفجاة غدت فيغوراس خانقة ، ومدريد تمنح الاستقلالية ، مهرباً من عيون اسرته اليقظة . كان القبول في مدرسة الفنون الجميلة يتوقف على امتحان ، رسم لموضوع كلاسيكي منجز بالقياسات المضبوطة . وحسب رواية دالي ، فانه اختار ان يتجاهل التوجيهات كلياً ، جاعلاً الرسم صغيراً جداً . واذ اعاد الرسم ، جعله كبيراً جداً . وفي يوم التسليم الأخير ، مصاباً بالرعب ، قام بمحاولة اخرى ، هذه المرّة أصغر حتى من المرة الأولى .

وعمل لشهور كطالب موديل . وهُجرت الحياة الاجتماعية كلها ، وكانت أيام الآحاد تقضى في برادو بصنع سكيتشات تكعيبية لشتى اللوحات . كان لتوّه قد اكتشف واحداً من اساتذة التكعيبيين ، خوان كريس ، وكان ثائراً على الانطباعية إلى أبعد الحدود . وبُدّلت الباليت (لوحة الألوان) القوس قزحية بالأسود ، الأبيض البني



والأخضر الزيتوني . لئن كانت الألوان داكنة ، فلا يمكن قول نفس الشيء عن الملبس . فقد نُبذت البناطيل الطويلة لصالح سروال تحتي قصير مع جوارب ، وأحياناً لفائف الساق ، رداء طويل يطرح على الكتفين واقٍ من المطر ، والشعر بارز إلى الخارج كالعرف تحت قبعة سوداء كبيرة من اللباد ، وغليون مطفأ ممسك به في إحكام بين اسنانه : وأيا كان حماسه للمقدرة التعليمية في الاكاديمية في الأشهر الأولى فسرعان ما حلّ محلها الخيبة . لقد احس انهم لايملكون شيئاً يعطونه عن اسئلته الباحثة عن الفن ، لم يكن لديهم غير اجوبة مراوغة ، مثل : «المهم هو الحسّاسية ـ لاقواعد ، ولاتقييدات . وضّح .» ولاحظ : «كنت اتوقع ان اجد حدوداً ، صرامة ، علماً ، فأعطيت الحرية ، الكسل ، والتقريبات . » ومع هذا استمر في أن يكون طالباً نموذجياً ، لايتغيب عن صف ومحترم دائماً . اما الأساتذة فكانوا يجدونه بارداً ، عقلانياً جداً ، لكن ذكياً وناجحاً في عمله دائماً .

ان احباطه المتنامي مع الأكادمية مضاء على نحو مدهش بحادثة الجص . ذات يوم ، وهو يدخل غرفة النحت اثناء فترة العشاء ، قام بتفريغ اكياس من الجص في الحوض تحت الحنفية المفتوحة . وسرعان ماغُمرت الأرضية بالسائل الحليبي الذي انتشر تحت الباب واندفع بغزارة بقوة مفجعة اسفل السلّم وانسكب في مدخل القاعة مصاباً بالرعب الشامل جراء فداحة عمله ، شق طريقه خلال الطوفان باتجاه المخرج ، لكن ليس قبل التوقف للاعجاب بالتقسية السريعة للكتلة .

وكان في هذا الوقت تقريباً أن اكتشف فرويد . كان «تفسير الأحلام» ذا اهمية بالغة في حياته فكان اشد الأفعال عرضية يخضع لتحليل ذاتي معذِّب ، وكان عليه أن يكابد عذابات اليمة وهو يحاول أن يقرر ماإذا كان مجنوناً . واكتشف ان احلامه كانت مرتبطة دائماً بحادث فعلي ، منتهية في المضبوطة والوضع نفسه الذي كان يجد نفسه فيه اثناء اليقظة .

لم تمر التطورات الفنية والأدبية في أوربا ، خاصة الدادائية ، بسخريتها من كافة القيم المقبولة والانفجارات المثيرة للاستعراضية ، لم تمر دون ملاحظة من قبل طلاب الأكاديمية . كان لويس بونيل ، غارسيا لوركا ، بيرو كارفياس ويوجين مونتيس الأرواح المحركة لهذه العصبة الصغيرة ولكن الجامحة ، والتي سرعان ما احتل دالي مكانة مهمة فيها . لقد أثنوا على لوحاته التكعيبية ، واستمعوا بانتباه إلى أفكاره المتطرفة . ولم يمض وقت طويل ، انه يؤكد لنا ، قبل ان اصبح : «هذا دالي ، ذاك دالي ، دالي كل شيء . » كان الأمر كله مثيراً جداً . فقد صار احد روّاد المقاهي ، مشتركاً في المناقشات الثقافية الصاخبة حول الفن والأدب ، النساء والجنس . وأطرحت الملابس الغريبة وحل محلها بدلات غالية الثمن وقمصان حريرية ، وخُطط الوجه الشاحب بالماكياج ، ولجأ إلى شعره بطلاء الصور .

وسبّب تمّرده تاييداً لأحد الأساتذة تعطيله الموقت من الأكاديمية مدّة سنة . فعاد الى والده القلق في فيغوراس ، حيث تم بعد فترة قصيرة اعتقاله من قبل الحرس المدني وقضىٰ شهراً في السجن وإبان ذلك الوقت حدث اهتياج ثوري عظيم . وسرعان ما أصبح دالي ، بحديثه المتهور عن الفوضىٰ والملكية ، مشبوهاً . وبما انه لم يكن ممكناً ايجاد تُهم يحاكم بسببها ، فتم إطلاق سراحه اخيراً .

وغادر ثانية إلى كاداكيس ، حيث اصبح «مرة اخرى ناسكاً وحيث كرست نفسي كلياً للرسم ولبحثي الفلسفي . » كان يعرف انه ما أن يرجع إلى مدريد حتى يرتّد للأيام القديمة . ولكن في هذا الوقت كان لابد ان يكون الأمر كله امر نظام وعمل . قال : «لقد كنت في الواقع مسخاً ، كانت اعضاؤه التشريحية عيناً ، يداً وعقلاً . »

في نهاية الفترة التاديبية عاد للأكاديمية وللحال وطّد شهرته فيما يخص عدم التوقير والتمرد . فحيث أعطي كموضوع للرسم تمثالاً قوطياً للعذراء ، اختار ان يرسم منظرين طبيعيين . » وثمة القليل من الشك في ان دالي كان يقوم في هذا الوقت بعدة تجارب مخالفة في الرسم . فلقد قام بدراسة اولية لمسائل المستقبلية الايطالية ، وبخاصة محاولاتهم الايحاء بالأهداف في الحركة . ومن ١٩٢٤ تحول الاهتمام الى «المدرسة الميتافيزيقية» ، وهي حركة تمّ تاسيسها على يد جيورجيو دي شيريكو وكارلو كاريه . كان دي شيريكو قد حصل على تدريبه الفني في ميونخ ، حيث وقع تحت تاثير السويسري ـ الألماني ارنولد بوكلن ، بكل تصوفه ورومانتيكيته . وكان لكتابة نيتشة حول «الصور الرمزية للحلم» و «مقالة حول الاطياف» لشوبنهور ان تساهما في تخيلاته الحالمة الملغزة والمقلقة . ان غموض شوارع مدينته والساحات المهجورة ، بقوانين منظوراتها الخاصة وذكريات الطفولة المحجبة ، هي بعض من اكثر تعابير عصرنا شاعرية . فقد اقترحت نبذاً للتكعيبية والمستقبلية ، معززة في مكانها فناً ميتافيزيقياً ، عودة للاحلام ونفاذ البصيرة الباطني . في باريس لم يخفق السرياليون في تقدير الاصالة البالغة لما انجزه دي شيريكو .

بالنسبة لدالي ، انها عملت على حمله خطوة أقرب الى الوسائل التي تجعله يجسد استحواذاته . مهما يكن فقد كان مفاجئاً ، لذلك ، نظراً لتطوره المقبل نحو السريالية ورفضه العنيف للتجريدية ، انه اضطر إلى العودة فجاة إلى تكعيبية بيكاسو . ويقدم جيمس ثرال سوبي نظرية مفادها انه كان «على دالي أن يواجه بصورة محتومة القضية التي اثارتها التكعيبية في أوربا . مُخفضة الى قرار درامي ، كانت تتالف هذه القضية من ما إذا كان على فنان شاب ان يكون مع او ضد اوامر بيكاسو . » ود اصل قائلاً : «إذا تذكرنا ان بيكاسو كان صنواً كاتالانياً ، فبوسع المرء ان يفهم لماذا أكره دالي ، عند نقطة ما ، على الأخذ بالامتصاص الهائل لأفكاره . » ومع ذلك فليس مما لايمكن تصوره ان دالي قد احسّ في البنية الكلاسيكية ومادة ـ الموضوع التجريدية للتكعيبية ضماناً يوفر له ، على الأقل لبعض الوقت ، بعض السيطرة الوطيدة على الطبيعة المشوشة لأفكاره الصميمية ، التي كانت قد اخذت تتملكه الآن ، افكار لم تعد توجد مجرد وجود ذاتي وهمي ، وإنما كان يتوجب أن تجعل موضوعياً ، في الامكان ادراكها في الرسم . وليس من قبيل الصدفة انه اضطره بعد نبذه للتكعيبية ، لرسم «اللعبة الحزينة» ، بمعالجتها للموضوعات الداعرة وبخاصة عنصرها الروثي .

وملزماً نفسه بالتكعيبية ، باشر بزيارة الى باريس في ١٩٢٧ كي يرى بيكاسو . وبحسب رواية دالي ، فانه وصل متاثراً تاثيراً عميقاً وممتلئاً بالاحترام . وقال للفنان : «جئت اراك قبل قيامي بزيارة اللوفر . » فاجاب بيكاسو : «انت محق تماماً . » عندئذ اراه دالي لوحة صغيرة كان جلبها معه ، درسها بيكاسو من دون تعليق وللساعتين التاليتين قام بتامل اللوحات التي كان بيكاسو يجرّها من المرسم ، كذلك بلا تعليق . وعند مغادرته ، تبادلا نظرات سريعة كانت ، يؤكد لنا دالي ، تعني : «هل فهمت الفكرة ؟ » «فهمت» .

وتتحدث رواية اخرى لهذه الزيارة عن دالي مصطحباً شريط قياس ومباشراً بصمت كامل بقياس اية لوحة كان يتم وضعها أمامه .

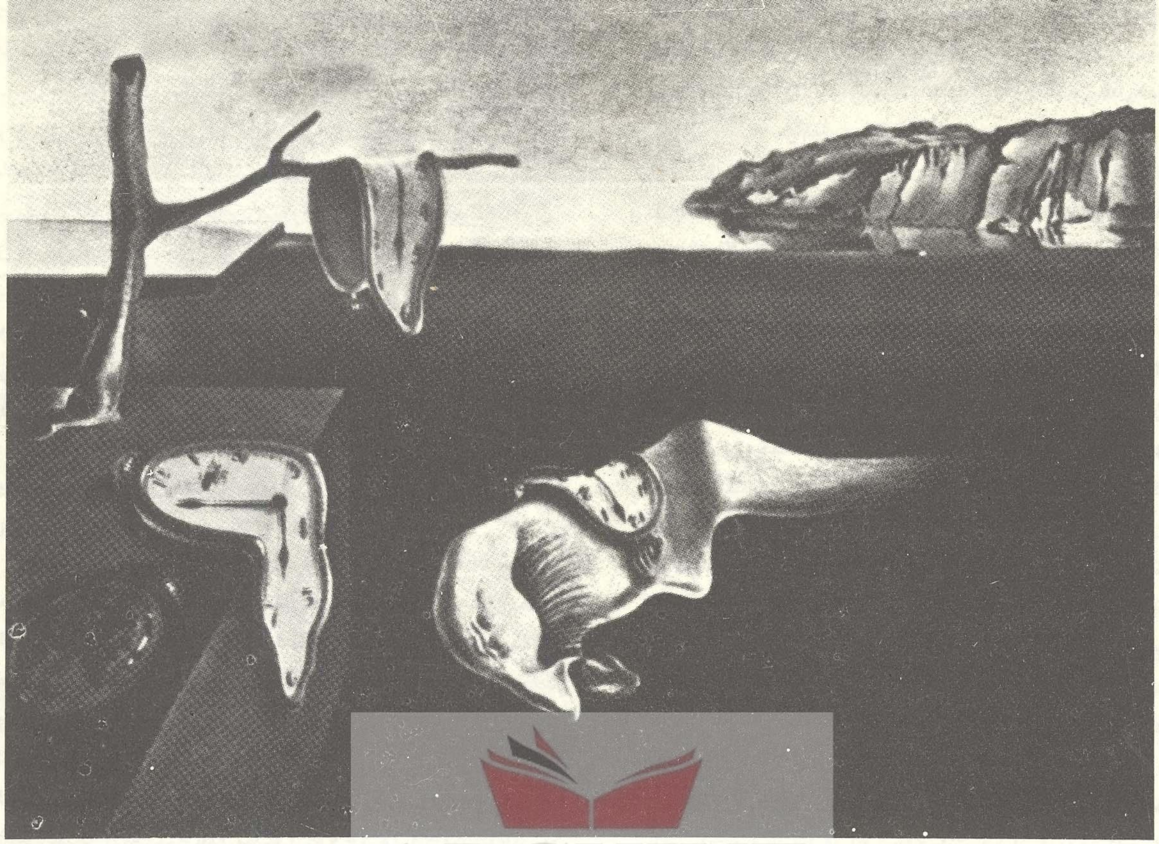
بعد عودته إلى فيغوراس ، اقترح لويس بونيل تعاوناً في فيلم كانت والدته على استعداد لتمويله . وجد دالي المخطوطة ساذجة وعادية ، فاقترح في محلها سيناريواً كان قد اكمله لتوه . كان موضوعه عن «المراهقة والموت» . عملا سويّة في الحبكة ، وكذلك العنوان ـ فقد تقّرر تسميته «الكلب الأندلسي» . واسرع بونيل عائداً إلى باريس ليتولى الانتاج ، فيما بقى دالي في اسبانيا لـ «شحذ كل وسائلي العقائدية من على بعد . »

وقد تمت مشاهدة معرضه الشخصي في صالة دالمو في برشلونه من قبل بيكاسو اثناء زيارة قصيرة لتلك المدينة . ولدى عودته الى باريس تحدث بحماس عن المعرض الى بائعه ، بول روزنبرغ ، الذي كتب يطلب صوراً فوتوغرافية ، اهمل دالي ارسالها . وقال : «كنت اعرف انني ، في اليوم الذي ساصل فيه الى باريس ، سوف اضعهم في كيسي جميعاً بحركة واحدة .» وكتب فنان اسباني آخر ، خوان ميرو ، واعقب هذا بزيارة الى فيغوراس مع مدير صالته ، بيير لويب . ورغم دعم ميرو السخي كله ، ظل لويب شكاكاً ، واجداً ان رسم دالي مربك جداً ومفتقر الى الشخصية . لابد أن دالي وجد ذلك مخيباً . كانت باريس الموطن الذي كانت تخاض المعركة فيه . ولقد عزم ، الى حد ما ، على المشاركة فيها . كانت معارضة في برشلونة ومدريد ناجحة كل النجاح ، والنقد إطرائياً . فقد كتبت مجلة d'Aci,d'Alla: «اننا واثقون كل الثقة انه لو لم يضل الفنان الشاب ، سيكون واحداً من اولئك الذين سيمنحون اعظم المجد للرسم الكاتالوني في قرننا ...» ولم تستطع La pulieided ان تجد بين الرسامين الشباب شخصية اكثر أسراً من شخصية هذا الشاب الكاتالوني ومع الاهتمام الذي كان يلقاه من باريس أيضاً ، المركز الصميم لعالم الفن ، اقتنع والده أخيراً بوجوب سفره

كان عام وصول دالي الى باريس ١٩٢٨ . لم يكن يفكر بالقيام بزيارة ثانية لبيكاسو ، بل كما يخبرنا ، التفت الى سائق التاكسي وقال «اتعرف مبغى جيداً ؟» فاجاب ، بكبرياء جريحة نوعاً ما ، وإن بطريقة ابوية : «إصعد ، ايها السيد . انني اعرفها جميعاً .»

وقام بزيارة الـ chabanais الذي لابد أن يكون أثر فيه ، لانه بعد حوالي ١٢ عاماً ، وهو يتحدث عن البقع الثلاث التي ولّدت فيه اعمق احساس بالغموض ، ذكر درج الـ chabanais لايروتيكيته البشعة ، مسرح البالادو في فسيرنزا ، الجمالي الالهي ، والمدخل الى اضرحة ملوك الايسكوريال بوصفها، اكثر امكنة مستودعات الجثث غموضاً وجمالاً . »

اما ميرو فلم يتخل عن صديقه الشاب وكان مليئاً بالنصائح عن كيفية التجول وعقد الاواصر الصحيحة في مجتمع باريس . أولاً ، يجب ان يحصل على بذلة السهرة . وعليه ألاّ يتحدث اكثر مما يجب ويهتم



بالتربية البدنية وغدا عليه ان يقابل تريستان تزارا ، زعيم الدادائية . واستمرت الجولات الاجتماعية ـ الدوقة دي داتو ، الكونتيسة كيفاس دي فيرا ، غويانز ، الذي سيصبح بائعه باملبك تشيلتيجيف ، روبرت ديزنوس ، الذي أراد شراء لوحته «أول أيام الربيع» . واخذه بيير لويب ، الذي كان مايزال يامل أن يعرض له ذات يوم ، الى بال تابرين ، حيث التقى بذلك «الكائن الاسطوري» ، بول ايلوار ، الشاعر السريالي . وقام بزيارة قصيرة لبونيل . كان «الكلب الاندلسي» قيد الانتاج ، فساعد ببعض المؤثرات . كانت المتطلبات مرعبة ـ موديل عارية كان عليها أن تحمل قنافذ بحرية حيّة تحت كل ذراع ، بضعة حمير متعفنة ، بيلنوا ضخماً ، يداً مبتورة ، ثلاثة اعشاش نمل وعين بقرة .

ورأى شتاء ١٩٢٩ العرض الأول لـ «الكلب الأندلسي» . وفي حين حظي باطراء السرياليين لسلسلة مشاهده الحلمية ولغته المجازية الآسرة ، فان المشاهدين لم يهضموا فيلماً يفتتح بعين إمرأة تقطع بالسكين في لقطة قريبة . اما السنة التالية فرأت فيلمها الثاني «العصر الذهبي» ، الذي موّله الكونت دي نوئيل . وكان مليئاً بالعنف والتمرد ، وعرض رؤساء اساقفة وعظاماً بين صخور كيب كروس ، رجلاً اعمى يُعامل بقسوة ، كلباً يُدهس حتى الموت ، إبناً يقتله والده ، وشخصية من دي ساد متنكراً كمسيح . فانفجر الشغب ، وقامت جماعة يمنية موالية لهتلر تدعى «Camelots du Roy» بتحطيم السينما . وتدخلت الشرطة وتم حظر عروض اخرى

رغم نشاط دالي المحموم ، لم يات النجاح الذي سعى اليه بشكل يائس . كان وضعا لايحتمل . ومبتعداً عن اصدقائه المكتشفين حديثاً ليقضي ساعات جالساً في المقاهي أو متجولاً في البوليفرات ،احسّ مرة ثانية بمسّ الجنون . في المساء التالي : «هكذا علقت مرضي على شماعة محطة اورسي» واستقل قطاراً الى اسبانيا .

ومع عودته الى كاداكيس تلاشت الحوادث الاخيرة ، وحل محلها عجائب وغرائب الطفولة . ويخبرنا ، ان صوراً غريبة استحوذت على فكرة ، منبثقة بشكل ملغز من الظلام . وكانت الفكرة الفورية رسم لوحة لانتاج اية صورة في صفاءها الشامل وباكثر مايمكن من الدقة . وستكون آلية كل الآلية ، بدون تدخل الوعي ، مطيعة فقط رغبته الاصلية ، البيولوجية . كانت «اللعبة الحزينة» ـ التي اقترح عنوانها ايلوار ـ لوحة دالي الأولى السريالية حقاً . كتب في سيرة حياته :

«ان هذا العمل ، غير الاعتيادي والمربك الى اقصى حد كان بمجرد سايكولوجية تعقيده بعيداً كل البعد عن «الكولاج الدادائي » ، الذي هو دائماً نسق شاعري ولاحق . وكان ايضاً مناقضاً لرسم شيريكو المتافيزيقي ، لأن على المشاهد هنا بحكم الحاجة أن يؤمن بالحقيقة الأرضية للموضوع ، والتي كانت حقيقة ذات طبيعة عناصرية وبيولوجية مسعورة . علاوة ، كان مناقضاً للتليين الشعري للوحات تجريدية معينة التي تستمر ببلادة ، كفراشة عمياء ، بالارتطام بالمصابيح المطفآة لضوء الافلاطونية الجديدة .

«انا ، اذن ، وانا فقط كنت الرسام السريالي الحق ، على الاقل وفقا للتحديد الذي اعطاه زعيمها ، اندريه بريتون للسريالية . ايا كان ، فحين شاهد بريتون هذه اللوحة ، تردد طويلاً امام عناصرها الرؤئية ، لانه ظهر في الصورة شخص مرئي من الوراء ، سرواله التحتي ملوّث بالبراز . إن الجانب الالزامي لهذا العنصر ، المميز جداً في الايقونوغرافيا السايكوباثولوجية ، لابد انه كان كافيا لتنويره . لكنني اضطررت الى تبرير نفسي بالقول انها كانت مجرد صورة . ولم يتم طرح اسئلة اخرى ولكن لو كان جرى الضغط عليّ ، فلا ريب انني كنت ساضطر للاجابة بانها كانت صورة زائفة عن البراز ذاته . كانت هذه المحدودية المثالثة ، من وجهة نظري ، «الرذيلة الثقافية» الاساسية للمرحلة المبكرة من السريالية . كانت السلطات تتاسس في وقت لم يكن ثمة حاجة لاي سلطة . فبين البراز وقطعة من الصخر البلوري ، لالشيء الاّ لكون كليهما قد نبعا من الأسس المشتركة للاوعي ، لايمكن ولايجب ان يكون هناك اي فرق في الصنف . وكان هؤلاء هم الرجال الذين رفضوا سلطات التراث !».

وإبان هذه الفترة في كاداكيس ، حدث تعميق لرؤاه الخيالية خصوبة منيعة من التجارب والمحنت تقنيته . كانت تعاطفاته الآن بصدق مع السرياليين . وشهد العام ١٩٢٩ ليس وحسب «اللعبة الحزينة» بل ايضاً «تكييفات الرغبة» ، حيث تحول فيها الى الكولاج ، لصق عناصر فوتوغرافية او نقشية على قماشته . واستخدم هذا ليس كما فعل بيكاسو والتكعيبيون كوسيلة شكلية وتوسيع لباليت (لوحة الالوان) الرسام ، مكمّلين التقطيعات المرسومة بعمل الفرشاة بطريقة نصية محضة . بدلاً من ذلك استثمر الامكانية التمزيقية للكولاج . وبدلاً من التقليل من موضوع الرسم ، استخدمه لجعل الاهداف النفسية والاجتماعية درامية ، بجانبه التصويري مستخدماً دوماً كوعاء لتوصيل الافكار فرغم ان راس الاسد مقطّع فوتوغرافياً ، فان الدقة الاجمالية للمساحات المطبوعة في العمل من الكمال بحيث نحتار اي هو الكولاج واي هو الرسم .

ومن العام نفسه هي «المباهج المضاءة» التي تكشف دينه المتعاظم لدي شيريكو في اللوحة المؤطرة داخل اللوحة والاستخدام الوهمي للون للايحاء بجو شبيه بالحلم . وهي جديرة بالاهتمام لواقعيتها الفوتوغرافية التي تمنح موثوقية كبيرة لأشد المواضيع لاعقلانية . في دابه على الاذعان لأوامر اللاوعي ، قام دالي بوضع فرشاته عند قدم السرير بحيث يستطيع قبل خلوده الى النوم تثبيت فكره على اللوحة الناقصة كي يربط بين نومه وتطوره الأبعد . وفي اوقات اخرى كان «ينتظر ساعات طويلة دون وقوع اية من هذه الصور . وحينئذ ، وانا لاارسم ، كنت اظل معلقاً ...» او يحاول بكل السبل المكنة ان يتظاهر بالجنون . ان رؤى «ثلاثة رعيان كنيسة يجرون بسرعة فائقة في طابور واحد عبر معبر ياباني» ستجعله ينفجر في نوبات من الضحك . وثانية ، قام بتخيل غربان جاثمة فوق رؤوس الناس ، متوجة بقطع من البراز . متحرراً من كل منطق ، سجّلها جميعها بعناية مهووسة .

في هذه الاثناء ، رتب كاميل جيومانس ان يقدّم معرضه الباريسي الأول في اواخر ١٩٢٩ بالنسبة لدالي كانت الشروط ان يسلم ٣٠٠٠ فرنك مقابل جميع الأعمال التي انتجها خلال الصيف . اما جيومانس فسياخذ نسبة مئوية من المبيعات وثلاث لوحات يقوم باختيارها بنفسه . ولقد نجح نجاحاً فورياً إذ بيعت كافة اللوحات تقريباً بسعر يتراوح بين ٦ و ١٢ الف فرنك . وابتيعت «اللعبة الحزينة» من قبل فيكونت دي نوئيل ، الذي سيقتني فيما بعد لكثير جداً من اعماله .

ولم يمر وقت طويل قبل ان يدرك السرياليون المساهمة المهّمة التي في امكان دالي الآن ان يقدمها للحركة . ان إيمانه باعلوية التجمع ، وكلية وجود الاحلام وعنصر الصدفة قد نظر اليها كوسيلة لغاية واداة للاستكشاف والاكتشاف . وتصريحه انه لم يكن يهتم بكافة القيم الجمالية والمواصفات الدهانية ، كان في خط واحد مع تصريح السرياليين المعلن بان استخدام التقنية كان وسيلة لغاية ، غاية تآلف الانسان مع العالم . وخلال الاسابيع المقبلة وصل الى كاداكيس كل من بونيل ، ماغريت وزوجته ، بول ايلوار وزوجته غالا . كانوا قلقين من نوبات ضحكه المتشنج المستمرة والحالة العقلية العامة ، وكذلك مهتمين بلوحته «اللعبة الحزينة» . واقترح ايلوار بنثرها الواقعي للبراز على مؤخرة الرجل ، والذي اظهر تعلقاً خاصاً به ، اي صلة بحياته ؟ اكان في الواقع آكل براز ؟ مهما يكن من امر كان ثمة شعور بان العمل قد اضعف بسبب الدعاية التي صاحبته باعتباره وثيقة سايكوباثولوجية .

طمانها دالي بانه ليس مولعا بذلك النوع من الشذوذ ، غير انه «اعتبر دراسة البراز بمثابة عنصر ارهابي ، تماماً مثلما اعتبر الدم ، او رهابي من الجنادب» .

وشهدت هذه الفترة بداية حبه الكبير لغالا . وبطريقته المعتادة ذهب الى حدود متطرفة لكي يلفت انتباهها . إذ اخذ افضل قمصانه وقصّها قصة من القصر بحيث تظهر صرته ، ثم مزقهُ من الكتف والصدر . اما الياقة فازيلت كلياً ، وقُلب سرواله من الداخل الى الخارج . وبعد حلاقة ابطيه ، تم طلاؤهما عندئذ بالازرق الخاص بغسل الملابس . وإذا لم يرض رضاً كاملاً ، قام بازالة الازرق وحلق الى ان غدت ابطيه داميتين ، ثم فعل الشيء نفسه بركبتيه . وبالنسبة للعطر لم يجد غير «ايو دي كولون» ، الذي اصابه بالغثيان ؛ وهكذا قام بغلي غراء السمك والماء ، مضيفاً شيئاً من علف الماعز وشيئاً من الخزامى صانعاً معجوناً فرك به جسمه كله . كان مهيا للقائها . وحينئذ رآها من خلال النافذة فادرك ان الاعداد كله انما كان عادة زفافية . وهو يبدل على عجل ، ويغسل الرائحة المنتنة للمستحضر باحسن مايستطيع ، جرى اليها ولكن ليخّر عند قدميها في ضحكة هستيرية .

لم يكن رد فعل غالا الاولي ايجابياً . فكرت انه بغيض ولايطاق ، ومع ذلك اخبرها حدس شبيه بحدس «الوسيط» ان هستيرياه لم تكن بهجة ولاشكاً ، وانما تعصباً . واخذ الواحد منها يعتمد على الآخر بصورة متزايدة . وذات يوم ، اذ القى بنفسه امام قدميها ، هتفت : «ياولدي الصغير ! سوف لن يترك احدنا الآخر ابداً» .

غالا . ولدت باسم إلينا ديليوفينا دياكانوف ، في روسيا . كانت واحدة من اكثر النساء فتنة حول السرياليين في تلك الايام . وقد وقع معظمهم في حبها قبل زواجها من الشاعر بول ايلوار ، ومع هذا فالمعروف عنها قليل حقاً . انها كالطيف تظهر وتختفي ، تاركة فقط اثراً زائلاً يحرك

مخيلتنا . لم يكتب عنها احد اكثر من دالي . فالعديد من اعماله مهداة إليها وكثيراً ماتوقع باسميها المضفورين . وحين قفل الآخرون راجعين الى باريس ، بما فيهم ايلور ، بقيت مع دالي في كاداكيس .

كان دالي الآن يشتغل على بورتريت لبول ايلور وقماشتين اخريين كبيرتين . احداهما ستثير فضيحة كانت تمثل ، يخبرنا ، «راساً كبيراً ، شاحباً كالشمع ، الخدّين ورديين جداً ، الرموش طويلة ، والأنف المؤثر مضغوط على الارض . ان هذا الوجه بلا فم ، وفي مكانه كان قد أُلصق جندب ضخم . كانت بطن الجندب متعفنة ، ومليئة بالنمل . وبعض من هذا النمل كان يعدو عبر الفضاء الذي كان يجب ملؤه بفم الوجه الكبير المكروب ، الذي انتهى راسه بمبانٍ وزخارف من طراز ١٩٠٠ .» واسمى اللوحة «المستمني الكبير» .

وجميع اعماله مرزومة لمعرضه المقبل ، انطلق مرة أخرى الى باريس . ولقد انضم هذه المرة الى جماعة السرياليين .

لعله ضروري أن نتوقف لحظة فيما نقوم بدراسة تطور الرسم السريالي والحالة التي بلغها حوالي الوقت الذي تدخل فيه دالي . في حين انه مستحيل ان نقوم هنا بتلخيص كافة البيانات التي حددت المبادىء التي قامت عليها واستمرت في النمو ، فبوسعنا ان نتامل بعض أهدافها الأساسية .

تم وضع الأسس النظرية الأولى للسريالية في ١٩٢٤ ، عام البيان السريالي الأول ، تحت اشراف اندريه بريتون . لقد كرست السريالية نفسها الى تغيير نظامي بعيد للقيم وموقف تجاه اللاشعور باعتباره المنبع الجوهري لكل فن ، في إثر حركة الدادائية التمزيقية والفوضوية ، التي انتهت في ١٩٢٢ . وكنتيجة ، تمّ وضع تعريف ، على معجمي : «ان السريالية آلية سايكولوجية صرفة ، المقصود منها التعبير ، شفهياً ، بالكتابة ، او بوسائل اخرى ، عن حركة الفكر الحقيقية . اوامر الفكر ، في غياب كل سيطرة يمارسها العقل وخارج كافة التسلطات الجمالية او الأخلاقية . انسيكلوبيديا . فلسفة . ترتكز السريالية على الايمان بالواقع الأعلى لأشكال معينة من تداعي الأفكار المهملة قبل الآن ، بالوجود الكلي للحلم وباللعب النزيه للفكر . انها تنزع الى التخلص من كافة الآليات السيولوجية وان تحل محلّها في حلّ المشاكل الأساسية للحياة .»

كانت الروح الجوهرية للسريالية ، في ذلك الوقت ، قد تمّ صياغتها على نحو واضح . كانت مرحلة حدسية خالصة . قال بريتون : «انا أؤمن بالانحلال المستقبلي لحالات الحلم والواقع ، المتناقضة جداً ظاهرياً ، في نوع من حقيقة مطلقة ، او مافوق واقعية ، إذا جاز ان اسميها هكذا .»

لم يكن آنئذ اي وجود لمفهوم عن الرسم السريالي . في الواقع كان من الصعب أن يفهم المرء كيف انه في امكانها ان تتجاوز «كل الانشغالات .. الجمالية» . في الكتابة الآلية ، في الخيالات وحالات الهلوسة فقط يمكن أن يبرز تيار الوعي . وبالفعل ، فقد عبّر بيير نافيل ، في ١٩٢٥ ، عن وجهة نظر تقول انه ليس في الامكان ان يكون ثمة شيء في الرسم السريالي . وكانت الفكرة اجمالاً تناقضاً في الصياغات . فبريتون لم يجد التعريف صارماً كل هذه الصرامة . وقد نشر في نفس العام كتاباً بعنوان لايزال متردداً «السريالية والرسم» ، والذي اعلن فيه «بامكان



الرسم ان يعوّض عن الوحدة الايقاعية» ، وبالامكان أن يكون هناك رسم كـ «اداة للاكتشاف» . إن الهوية السريالية تتوقف على وثاقة صلة الصورة المنهجية والايقونوغرافية بالأفكار الرئيسة للحركة ـ بمعنى ، بالآلية ، و «رمز الحلم» . إن آلية رسامين مثل ميرو وماسون كانت المرادف التداعي اللفي للأفكار الذي كان الكاتب يمارسه . كان على الفنان ببساطة ان يترك فرشاته تتجول بحرية فوق السطح ، وقد أوضح ميرو : «بدلاً من الشروع برسم شيء ما ، فانا ابدأ بالرسم ، واذ انا ارسم تاخذ الصورة بتاكيد نفسها ، او توحي بنفسها تحت فرشاتي . ويصبح الشكل علامة على إمراة او عصفور فيما انا اعمل .. ان المرحلة الاولى حرّة ، لاشعورية ...»

كما نرى ، فقد نبذت السريالية منذ البداية العقلاني والمنطقي في صالح اللاعقلاني . فقد حُثّ الرسامون على عدم استلهام وحيهم من الواقع ، بل من «نموذج داخلي صرف» ، والذي كان محدداً في اولئك الرسامين الذين اكتشفوا ثانية السبب في الرسم . «هؤلاء» قال بريتون ، «كان بيكاسو ، ماكس ارنست ، ماسون ، ميرو ، تانغي ، آرب ، بيكابيا ومان راي . لم تكن الخاصية الفنية هي المهمة ، بل خاصيتها السريالية . مضمونها المحتجب فحسب كان ذا قيمة . ويكشف هذا الحافز الفارق بين الرسم السريالي وبقية اشكال الابداع الفني في ظل سيطرة الاعتبارات الجمالية .»

بينما لاتزال الآلية اليوم باقية افضل منهج لاختيار المصادر الخيالية ، فلم يكن السرياليون جاهلين بالضعف الموروث في العملية . فقد اعترف بريتون وهو يتحدث عن تعريف السريالية المصاغ في

١٩٢٤ : «انني خدعت نفسي في ذلك الوقت بالدفاع عن استعمال الفكر الآلي غير المزال عن كل السيطرة التي يمارسها العقل فقط ، بل وكذلك مفصول عن كل «التسلطات الجمالية او الاخلاقية» . كان يجب على الأقل ان تقول : «الوعي الجمالي او التسلطات الاخلاقية» . ورغم ان المقترب الآلي قد يكون آسراً ، فكان للصورة عادة تكرار نفسها بشكل غير محدد . فيتسلّل عنصر من الرتابة والتكرار الى التجربة الشعورية . وبحلول ١٩٢٨ كان العديد من الرسامين السرياليين من صيرورة استنباط طريقة يستطاع بموجبها اتمام الاكتشافات التي تخلفها الصدفة عن طريق تدخل الفنان ذاته ، من اجل تحقيق الادراك الكامل لما اوحت به الصيرورة الآلية . بكلمات اخرى ، ستكون درجة معينة من السيطرة ضرورية .

شاطر دالي السرياليين إيمانهم بتطبيق الصيرورة الآلية على الرسم ، بتسجيل الصور اللاارادية التي توحي بها الاحلام . وكذلك كان يرى انه ، كي تحقق اللغة المجازية امكانياتها كاملة ، فلا بد من تطورها بطريقة واعية تماماً . ولم يكن ذلك يعني انه يكبح سيرورة تداعي الافكار الحر الذي بواسطته توحي صورة بصورة اخرى ، بل كان يسعى لتطور الهاماته السيكولوجية بكل الدقة والحذق الفني اللذين في متناوله ، باسلوب واعٍ ومدروس . «صورة فوتوغرافية مصنوعة باليد» كانت الصيغة التي يستعملها لوصف تقنيته ، والتي كان يعني بها انه ليس في الامكان تمييز لوحته عن الفوتوغرافيا ولذلك فانها اكثر قابلية للتصديق . وحتى ان حجم الكثير من هذه اللوحات لم يكن يكبر اكبر من الصورة الفوتوغرافية المتوسطة .

لقد حُددت الاسس الفرويدية للسريالية تحديداً واضحاً بين البيان السريالي الاول عام ١٩٢٤ والبيان الثاني عام ١٩٢٩ . فنياً ، وقعت لوحات تلك المرحلة في مجموعتين . الاولى هي المقترب الحدسي ، التلقائي لماسّون وميرو ، بولائه للاحلام ، الحماقة والمتنافر . لقد اقترح بريتون الخيال الجامح ، وإن تعارض مع الخيال المألوف ، فذلك افضل . اما الطراز الثاني من الرسم السريالي فيعتمد على تقنية واقعية موسومة يدلل بواسطتها على هوية الشيء تدليلاً صارماً . وفي هذه الخانة نجد فن رسامين امثال ماغريت ، برونير ودالي . ومع هذا فهنالك فارق مهم في استخدام دالي لمقدرته الفنية ، وتحديداً فانه يضعها في خدمة الآلية واللاافعالية . في الوقت نفسه فانه احيا ، بواقعيته الوهمية المقنعة ، نظرية الرسم كاداة تزيينية ودافع عن عودة الحكاية الى الفن . لقد كانت مساهمة فائقة الاهمية . بالنسبة الى السريالية في ذلك الوقت واعطت قوة دفع جديدة لتجارب كانت ماتزال في مرحلة مترددة .

لعل بريتون كان واعياً ، حتى في ذلك الوقت المبكر ، بالمخاطر التي قد يواجهها دالي . فقد كتب في مقدمته لمعرض ١٩٢٩ : «ان مثل دالي مثل رجل متردد بين الموهبة والعبقرية ، او كما قد يكون احدهم قال ذات مرة ، بين الرذيلة والفضيلة . انه واحد من اولئك الذين يصلون من مكان بعيداً جداً بحيث ان المرء بالكاد يملك وقتاً ليراهم يدخلون -يدخلون وحسب . انه يحتل مكانه ، دون ان يتفوه بكلمة في نظام من التصادم . «ويستانف في مقطع تالٍ : «من جهة اخرى ثمة امل : امل بان كل شيء لن يصبح قاتماً جداً ، وبان الصوت الذي هو صوت دالي لن ينكسر عندما يطرق سمع المرء ، حتى برغم ان بعض «الماديين» متلهفون إلى ان صوته ولابد ان يختلط بصوت طقطقة حذائه ذي الجلد اللماع .» ايا تكن الشكوك التي خامرت النفوس ، فقد تمّ التعبير عن الاهمية الممنوحة له بصورة واضحة : «بمجيء دالي ، لعلها المرة الاولى التي تنفتح فيها النوافذ العقلية على مصاريعها ، بحيث يستطيع المرء ان يشعر بنفسه منزلقاً إلى اعلى باتجاه مصيدة السماء الوحشية .»

ان اصالة دالي ، التفسير النقدي الثوري الذي اتى به ليطبقه على اعمال فنية مالوفة ، ترجمته للهلوسات والاحلام الى حقيقة متماسكة ، وافتتانه بكل اشكال الانحراف كانت جميعها جوهرية بالنسبة للأهداف السريالية في ذلك الوقت . وفهمه لفرويد ، الذي ستعتمد الكثير من اعماله عليه ، ادى الى تطوير نظرياته حول لـ «الطريقة البارانوية» . في كتابه «المراة المنظورة» يصفها كـ «طريقة عفوية للمعرفة اللاعقلانية مبنية على الموضوعية النقدية والنظامية لتداعي الافكار لهذياني والتاويلات . » بمعانٍ بسيطة كانت شكلاً من تاويل الصورة ، حيث يرى المشاهد في صورة ما صورة مختلفة معتمدة على القدرة التخييلية للمتفرج . فمثلاً ، يمكن للمرء ان يرىٰ ، في لطخة على الحائط ، وجهاً ، قلعة ، او جواداً يخبّ وبطاقة بريدية لجماعة من الزنوج متحلقون حول كوخهم كان يكفي النظر اليها من زاوية مختلفة حتى تستحيل بورتريتاً لاندريه بريتون . (كان بريتون يصر انه لماركيز دي ساد) . وقد غدت موضوعاً للوحة مستقبلية .

وليست بعيدة عن المنهج البارانوي صورة لوتريامون ، «الجميلة كلقاء عارض على مائدة تشريح بين ماكنة خياطة ومظلة» . بلغة فرويد اننا نتعرف على ماكنة الخياطة والمظلة بممارسة الحب .

لقد تصور دالي امكانيات اعطاء قيمة موضوعية على مستوى الواقع لعالم تجاربه اللاعقلانية . واصبح النشاط البارانوي - النقدي نظاماً لكشف صور وتداعي الافكار . وشان الطرائق الاخرى التي يستخدمها السرياليون ، فقد كان وسيلة لاحداث الوحي بالقوة . وقد قاد النظام التاويلي للنشاط البارانوي - النقدي دالي الى تحويل ملائكة Angelus» ميليه الى لوحة غاية في الايروسية . فقد وجد ان الرجل الذي على اليسار كان يستخدم قبعته لاخفاء عضوه المنتفخ ، وان المراة كانت حاملاً ، والمذراة ، المغروزة في الارض بموازاة كيس البطاطا المفتوح ، كانت ترمز الى الذكر وكيس البطاطا الى الانثى . واكد دالي بايراد الدليل بان النجاح الهائل للصورة ، بصرف النظر عن موضوع دراستها ، كان ناشئاً عن مضمونها المستتر .

وسينتج عدداً من الصور حول هذا الموضوع : مثلاً ، «غالا و«ملائكة ميلية يسبقون مباشرة وصول الشكل التصاعدي المخروطي» ، مصورة في «السريالية في خدمة الثورة» العدد ، ٦ ، ١٩٣٣ ، و «تاملات حول فيللرة» . وكلتاهما منفّذ بين ١٩٣٢ و ١٩٣٥ ، وهما مثالان يطبق فيهما الطريقة على شخصية «الملائكة» المسوسة .

وشرع بموضوع فني آخر عندما اكتشف في اسطورة وليم تل ، ليس التكريس البنوي الذي رآه الناس ، بل تشويهاً خاصاً بسفاح القربى . وقد أستكشفت في «وليم تل» ، «لغز وليم تل» و «شيخوخة وليم تل» .

كانت موهبة دالي الفائقة الوصف في عرض هذيانه اللاعقلاني ،

وتذوقه الفظيع للحسّي ، يعملان اضافياً . واكد ولعه بالكرومو لثغرات (صورة بالألوان مطبوعة حجرياً) كـ «اقل تقليدات الطبيعة اتفاقية» ، والقى ضوءاً على عمله نفسه الذي كان ذا «فوتوغرافية فورية بالألوان وبصورة رائعة جداً ، نابضة بالحياة الى حد بعيد ، تصويري الى حد بعيد ، رسميزيتي ممتاز ، غير مستكشف ، خادع ، فوق اعتيادي ، واهن وذو لاعقلانية صلبة . » .

بالطبع يمكن قبول ايقونوغرافيا عمله ، كما سيصرّ دالي نفسه ، دون السؤال عمّا يعنيه كل تفصيل . ومع هذا فاننا نعرف من روايته نفسه ، وليس من طفولته وحسب ، وانما من الدراسات التفسيرية التي قام بها عن ميليه ، وليم تل ، ماقبل الرفائيليين وآخرين ، بان ثمة دليلاً على معن محدد وراء معظم الغة المجازية التي تجد طريقها الى اللوحة . والبعض منها ، مما يغلق عليها اهمية خاصة ، هي الأخرى غير قابلة للنسيان ، مثل العكازات والساعات الرخوة . واخرى ، اكثر نذيراً بالخطر ، حاول ان يشق لها قناة بتسجيلها على القماشة . وكانت الجنادب ، التي يخاف منها خوفاً مرضياً ، تتطابق مع كرهه لوالده . اما البراز فكان ينظر اليه بوصفه «العنصر المروع» . والاسنان رمز جنسي فرويدي . والدم ، الذي يُدفع بقوة الى عينيه عن طريق تعليق او ارجحة راسه ، فكان يثير صوراً خادعة شبكية . وكان التعفن ذا ضوء قاسي كالذي لساق نبتة . وكان يرى بوصفه جميلاً دائماً ، تماماً كما لابد ان تكون الايروسية قبيحة دائماً . والادوات ، مثل الآلآت الحادة ، هي ترميزات عن البتر . كان يعتبر ان الرموز الثلاثة الاساسية للحياة هي البراز ، الدم والتعفن . قال ديفيد كاسكوين : «إننا قد تعلمنا منذ ذلك الحين أن نتعرف على رمز الرغبة في رموز الرعب .» .

منذ طفولته الباكرة ، كان دالي منجذباً لفيرمير الدلفيتي . لم يكن لرسام تلميذ مخلص مثل هذا ، فربما ان فيرمير هو الرسام الوحيد الذي رسم نسخة عنه على الاطلاق . وبحسب كلور كاولز ، فقد طلب منه روبرت ليهمان المصرفي ـ الجامع رسم نسخة عن فيرمير . فاكد له دالي ان ذلك مستحيل ، ولكن في اوائل الستينات ، وبعد عشرين عاماً ، في حجرة خاصة منعزلة في اللوفر ، بعد فحوصات منهكة وتحليلات للألوان والأصباغ ، وللطريقة التي كان يطبق بها الصبغ على العرض الذي كانت تتطلبه الفرشاة ، كابد دالي عدداً من الجهود الثقافية العنيفة لكي يضع نفسه في حالة التلقي . وفجاة اعلن انه اكتشف امراً استثنائياً في اللوحة ، مما لم يكن يجب أن يكون هناك . وللفور تجمع الاخصائيون بنظاراتهم المكبّرة ، الى ان اكتشف احدهم شعرة من فرشاة الرسم مختبئة بين ضربات الفرشاة ، وتم الكشف عن مصدر ضيق دالي . وحاسباً بالفرح ، جلس عندئذ قبالة قماشته وشرع يرسم قرن كركدن ، الذي كان يرى في بنيته منبع كل حياه . وتكرر الرمز في عدد من الأعمال ، من بينها «السرعة القصوى لعذراء رافائيل» ؛ وكان لكمال لولبها اللوغاريثمي تضمينات افلاطونية بالنسبة لدالي .

وتاثير فيرمير على عمله يمكن ملاحظته في عدد من الأعمال : «اختفاء الصورة» ، وبصورة مباشرة اكثر في «شبح فيرمير الدلفيتي الذي يمكن استخدامه كمنضدة» .

لقد كان الطعام واحداً من وساوس دالي دائماً . انه يتكرر بتواتر في سيرته الذاتية : تبدأ المقدمة بـ: «في سن السادسة اردت أن اكون طباخاً . وكلمات مثل «سبيناخ» ، «محار» ، «الحفش» ، «آكل لحوم البشر» ، «عظام» وكافيار» يجري استعمالها بكثرة لوصف الرسم . ولقد قادته لرسم بورتريت لغالا بشرحتي لحم ضان على كتفيها ، وكذلك «فطام تغذية ـ الأثاث» . وكان طبخ الديك الرومي بدون ذبحه واحداً من ابتكاراته المطبخية ، وقد تصور ذات مرّة فكرة القيام بصنع مائدة من بياض البيض بحيث يمكن اكلها . انه يصر «ان الطبخ ذو صلة وثيقة بالرسم» . ولعل عبادته للطعام ولفيرمير تفسّر لماذا توحي «شبح فيرفير» بامكانية استخدامها كمائدة طعام . اذا كان لفيرمير علامات متفوقة في صالة رساميه ، فياتي فيلاسكويز في الدرجة الثانية ، مخففاً فقط في الالهام والغموض ، مطلقاً براعته البارانوية ـ النقدية ، راى إبنة الملك الاسباني لفيلاسكويز في قمة معبد هندوسي .

فما يشكل الالهام الشاعري لـ «طيف وجه وصحن فاكهة فوق ساحل» انما هو الذكاء التقني والثراء اللوني عند فيلاسكيز . كما وان اللوحة ريادة في استعمال الصورة المركبة . ان قاعدة صحن الفاكهة هي نظرة ورائية الى ممرضة طفولته لتشكل الانف وفم الوجه ، فيما الفاكهة وخط الساحل ممسوخان الى كلب .

ان التاريخ ليوفر الكثير من مثل هذه الأمثلة الفنطازية في الفن : منظور مشوّه ، صور مركّبة ، رؤى بوش الشخصية جداً ، واستخدم الصورة المزدوجة من قبل رسام القرن الـ ١٦ ارسيمبولدو . وقد وضعت جميعها موضع الاستعمل من قبل السرياليين الذين نبذوا في البداية الأسس العقلانية التي قامت عليها هذه التقنيات . وممزقين الستارة ، اثبتوا بالبرهان بأن كل شكل من الغريب والمجنون يمكن ان يستخدم في سبيل الفن وينقله الى خارج حدوده . وقبول دالي باي شكل من اشكال الجنون اخذه ابعد من بقية السرياليين . وبمحاكاته للعقل المشوش للمصاب بالبارانوما ، اصبح حسّاساً فوق العادة حيال المظاهر الخفية والمظاهر المضادة ، رائياً ليس صورتين أو ثلاث فحسب بل سلسلة من الصور محدودة بقدرة العقل وحسب . ففي «اللغز اللانهائي» ست صور محجوبة ممثلة في اللوحة . واقل تعقيداً هي «الشيخوخة» ، «المراهقة» ، «الطفولة» . وقد دافع دالي عن ان الصورة الهذيانية التي يوحي بها شيء اولي قد تكون الواقع الحقيقي .

وقد كتب في «المراة المنظورة» : «انني اتحدى الماديين بان يحققوا في المسالة الأرجحية الأكبر في الوجود إذا ما أُخذ تدخل الرغبة في الاعتبار . » وقال بريتون : «لقد ظلت القدرة الكلية للرغبة ، منذ البدء فعل الايمان الوحيد للسريالية» ان قوة الطاقات الهلوسية لدالي تجعل الآخرين يؤمنون بحقيقة مايراه . وفي الحقيقة أن في امكانه ان يقول ان تعفن حمار يمكن اعتباره بمثابة : «الوهج القاسي والباهر لجواهر جديدة . » .

ويمكن رؤية واحد من استعمالاته الأكثر براعة للصورة المزدوجة في اللوحة الموسومة «اسبانيا» . ان مجموعة الفرسان والأشكال البشرية المشتبكة في قتال ، مشكلين وجه المراة ، تدين بشكل لايخطىء الى ليوناردو ، رسام آخر من الماضي كان يكنّ الآن الاعجاب له . كان كلاهما يشاطر في اساس مشترك من الابداعية . وبلا ريب فان دالي كان مطلعاً على

دراسة فرويد عن ليوناردو ، وايضاً على نصيحة ذلك الفنان بالنظر الى اللطخات الرطبة فوق الجدران التي يمكن ان يرى فيها كل انواع الصور الغريبة والخيالية .

«البؤس المدقع للابداع التجريدي» هو عنوان فصل يهاجم فيه دالي على الفن التجريدي . كان يرى فيه إفتقاراً للثقافة الفلسفية والعامة ودليلاً على الضعف العقلي ، ومقدماً لنا «فوق التفاؤلية الجديدة لورقتهم الصقيلة حساء الجمالية التجريدية ، التي هي بحق وحقيق اسوا حتى من حساء الشعرية البارد والقذر للتوحيدية ـ الجديدة ، والتي لن تقترب منها حتى اشد القطط المتضررة جوعاً . »

وكترياق لنفوذه ونفوذ الفن الاغريقي ، الذي كان بيكاسو وفنانون اخرون يمجدونه في باريس ، دعم دالي زخرفة وفن العمارة الخاص ـ «الفن الحديث» ، الذي كان يعتبره بمثابة «النتاج السايكوباثولوجي الاخير للانحطاط الاغريقي ـ الروماني» ، واجداً في تزيين مداخل ميترو باريس نابتة من الحديد المطاوع مفعمة بالغموض ، الايروسية والفساد . وكانت مباني الحلم الخيالية لانطونيو جودي في برشلونا ، منازل «مصنوعة للمجانين ، والمهووسين جنسياً» ، مالوفة تماماً لدالي وكانت بارك غيل ، وباسليكا كنيسة العائلة المقدسة توحي«باكثر الاساليب مادية إصرار الاحلام في وجه الواقع» .

ان الكثير من الاشكال «المتموجة ـ المتشنجة» في لوحاته بين ١٩٣٠ و ١٩٣٤ ممكن اقتفاء اثرها حتى العناصر التزيينية لـ «الفن الحديث» في ١٩٠٠ . وقد راى في وجوه هذه التماثيل الهستيرية هاتيك النسوة المجنونات اللواتي كان الدكتور شاركو يعالجهن في المستشفى العقلي في سالتبترير .

إن معالجة مايعطي كل مظهر الشعر المتحجر على صورتين في «جرن المعمودية» تمتلك الهذيان المقترن باكثر افراطات ذلك الاسلوب تطرفاً ، كما وانه استفاد استفادة هامة من مواضيعها التكوينية . وتظهر اللوحة ، الى ذلك ، اهتمامه المتزايد بالقيمة العاطفية للمنظور العميق الذي وجده في لوحات معينة عند دي شيريكو . ولكن في حين كان شيريكو مُحركاً بالغموض الذي يختفي وراء العلاقات الطبيعية ، كان دالي يثير علماً هذيانياً من العقلانية الاكلينيكية السابحة في ضوء قزحي اللون . ان مايشترك به مع دي شيريكو انما هو القدرة على اسقاط اضطراباته الواضحة بنفس المقبولية ، رغم الطبيعة الجامحة للغة المجازية . و «الرجل المرئي» ، التي بداها في ١٩٢٩ ، لم تنج من تاثير الفن الحديث ، المميز في معالجة «الراس المهبلي» للشخصية ، وايضاً التزيين الحسّي لمقدمة اللوحة .

ثمة شك ضئيل في ان نظريات دالي وانشغاله البلاستيكي بهذا الاسلوب قد ادّيا الى تجديد الاهتمام بالحركة واعادة تقييمها . مامن شيء كان سيرضيه «الفن الحديث» الاولى لالفونس موكّا : هذيان ... هذيان القبيح» . مهما يكن من امر فقد كانت مرحلة مثبطة بالنسبة لدالي . فلم يكن مبيع لوحاته بعد معرض جيومان يسير سيراً حسناً ، والذي القى اللوم بسببه على «ماسونية الفن المعاصر» . كان جيومان قد اشهر إفلاسه وهو مدين له بمال . إذا لم يبتع الجمهور لوحاته ، فلعله يبتاع مبتكراته . كانت غالا تطوف يومياً شوارع باريس حاملة حقيبة رسوم لمواد مثل مانيكانات شفافة لواجهات المحال ، اجسامها ممتلئة بالماء والسمك الذهبي الحي بلاستيكية بحيث تلائم محيط الجسم ، احذية بلوالب لكي تزيد متعة المشي ، اظافر اصطناعية من مرايا مصغرة ضئيلة يجد المرء فيها نفسه ، ثياب بتخريمات زائفة وحشوات تشريحية كعنوان على الخيالات الايروسية للرجل . وقد نبذت بوصفها لا تجارية في ذلك الوقت ، والبعض منها سيظهر نتيجة نفوذه ، والتي لن يستلم مكافاة عليها .

قام دالي بتنفيذ العديد من الاشياء السريالية للجامع الانكليزي ، إدوارد جيمس ، الذي كان يدعوه «الشاعر العندليب» . اريكة مي ويست ، المصنوعة في شكل شفاهها والماخوذة من بورتريت كان قد رسمه لها ، التلفون ـ السرطان البحري الشهيرة ، في منزل جيمس الريفي في السرطان البحري الشهيرة ، في منزل جيمس الريفي في سوسيكس ، البيانو الابيض الكبير مرتفعاً من وسط حوض ذي نافورات تنبجس من لوحة المفاتيح .

ومنذ وقت مبكر يرقى الى ١٩١٤ كان مارسيل دوشامب قد قام باختيار «الجاهزة الصنع» و«الجاهزة الصنع المساعدة» التي يمكن اعتبارها اولى الاشياء السريالية . وفي ١٩٢٤ اقترح بريتون صنع اشياء معينة لايراها المرء إلاّ في الاحلام . وفي الاعوام التالية جذب السرياليون الاهتمام الى اصناف متعددة من الاشياء : الشيء المؤسس ، الشيء الذي يعمل رمزياً ، المبتكر من قبل دالي ، والتي كانت تعتمد على الفانتسماغوريا والصور التي ينتجها اللاشعور . كان المقصود بهذه الاشياء ان تحدث بوسيلة غير مباشرة عاطفة جنسية خاصة وقد ادت ، باستدعاء نشاط دالي المغالي في اضطرابه الناشيء عن الفكرة المستحوذة ، الى خلق اشياء مثل «صدر إمراة استعادي يلتهمه النمل» ، «السترة المثيرة للشهية الجنسية» ، التي ربط بها خمسون قنينة نبيذ مليئة بكريم دي مينث وذبابة ميتة ، و «الكرسي الجوّي» ، بمقعد مؤلف من الواح شوكولاته . وعلى مستوى اكثر دلالة على الطموح كانت الحلزونات المنتان الحيّة ، الصالحة للاكل التي تزحف فوق شخص شبه عار في تاكسي مكلّل باللبلاب .

يرقى تعلق دالي المرضي بالحذاء الى عهد الطفولة ويظهر في عدد كثير من اللوحات والاشياء . ولقد ابتدع سكيا بريللي قبعة على هيئة حذاء مقتبسة من فكرة منه انه لشيء «محمل كثيراً بالقيم الواقعية كنقيض للاشياء الموسيقية التي حاولت دائماً ان اصورها ككمنجات كبيرة ـ ناعمة مخرّبة ، مهشمة ، من اللحم المتعفن ....»

اكد دالي بايراد الدليل ، ان الشيء السريالي قد شوّه تماماً مرحلة الحلم السريالية ، والكتابة الخالية من المعنى التي يمليها اللاشعور . كان يرى الشيء كحقيقة جديدة ، لامجدية من وجهة نظر خاصة ولكن «مخلوقة كلياً لغرض تجسيد بطريقة فتيشية ، باقصى حقيقة ملموسة ، افكار وخيالات ذات شخصية هذيانية .»

فالناس لن يواجهوا بعد تحديدات التكلم عن هوسهم ومخاوفهم المرضية وحسب ، «بل انهم يستطيعون الآن ان يلمسوها ، يعالجوها ويشغّلوها بايديهم انفسهم .»

لقد قام ايضاً بتصميم عدد من الاشياء المصنوعة من الخبز . واكد : «غير مقصودة لاسعاف وتغذية الأسر الكبيرة . كان خبزي على نحو ضاري خبزاً لاإنسانياً ، كان خبز ثار ترف الخيال ضد نفعية العالم العقلاني العملي ...» كان المقصود ان يكون ارستوقراطياً ، بارانوياً ، مشلولاً وظاهرياً . وكانت احدث الفكرات في اسلوب دالي الحقيقي ان يخبز رغيفاً بطول ١٥ متراً ، كان سيوضع ، ملفوفاً في الصحف ، في حدائق القصر الجمهوري . على ان يتم تسجيل رد فعل وتخمين الجمهور بصورة تفصيلية . وفي اليوم التالي تم العثور على رغيف طوله متراً في محكمة فرساي ، وعقب ذلك ظهور ارغفة بطول ٣٠ متراً في نفس الوقت في الساحات العامة في عواصم مختلفة من اوربا .

ولمعرض نيويورك الدولي الاول» في ١٩٣٩ ، اشتملت لوحة دالي «حلم فينوس» على ١٧ حورية ماء في حوض مليء بالماء : كان بعضهن يقوم بحلب بقرة تحت مائية ، وبعضهن يعزف البيانو او يّرد على التليفونات . وبخضوعها فقط لقوانين الصدفة او الضرورة السايكولوجية ، فقد وطدت هذه الاشياء قانون اللامتوقع ، مضيفة تماسكاً على عالم حلم كان يعيّن نفسه بتجربة مثيرة وشاعرية جديدة . واثبتت راي لوتريامون في ان الشعر يمكن كتابته من قبل الجميع .

كان تدخل دالي غير المنقطع في كافة جوانب نشاط السرياليين - كتاباتهم النقدية ، رسمه ، اشياءه وشعره - كان كل ذلك مساهمات جوهرية في حيوية الحركة . اما هاجسه بجميع جوانب المظاهر البصرية وافتتانه باضفاء الحياة على الجماد وبحثه عن المعاني البيولوجية المستورة فقد شكلت الفرضية لالهامه الايديولوجي ، ووفقاً لسارين الكسندريان : «رجل من عصر النهضة محول الى التحليل النفسي ».

في حالات معدودة فقط قام دالي باعطاء اي تفسير يتعلق بمعنى لوحاته . لقد كتب في «غزو اللامعقول» : «ان حقيقة كوني انا نفسي ، في لحظة الرسم ، لاافهم صوري لايعني ان هذه الصور بلا معنى ؛ على العكس ، فمعناها يبلغ من العمق ، التعقيد ، التماسك واللاإرادية بحيث إنها تفلت من اكثر التحاليل بساطة للحدس المنطقي ، لاجل وصف صوري باللغة اليومية ، لاجل تفسيرها ، من الضروري إخضاعها لتحليل خاص ، ومن المستحسن باكثر الصرامة العلمية الموضوعية الطموح الممكنة . عندئذ ينشا اي تفسير «a posteriori» ، ما ان توجد الصورة كظاهر منذ الآن «ان الساعات الرخوة المقلقة في «الحاح الذاكرة» انما ظهرت الى الوجود نتيجة لأكل الكمبيرت ذات النعومة الاستثنائية . ويقدم مارسيل جان شرحاً اكثر اضاءة . «ان كلمة montre(ساعة) كلمة - صورة ذات معنى مزدوج : في الفرنسية ، إنها صيغة لامر من الفعل montrer واسم montrant الزمن . يكفي هناك تجربة طفولة شائعة جداً : الطبيب يطلب من الطفل المريض ان يعرض لسانه ، الذي من الجلي انه طري . والطفل ، إذا جاز لنا القول ، La montre molle (يعرضه بالمعنى المزدوج الذي يمكن ايضاً ان تعنيه هذه الجملة في الفرنسية (الساعة الطرية) . ان الطبيعة اللاعقلانية وحتى المعذبة لهذا الفعل بالنسبة للطفل ، نظراً للظروف ، من الممكن يقيناً ان تشكل تجربة قابلة لترك انطباعات عميقة في النفس ، هاهنا ، اذن ، الاصل الاكثر لصورة الساعات الطرية ، اصل وُجد في ذاكرة طفولة حقيقية ، والذي يبدو انه معّزز بعناوين الصورة ...» وبعد إقتنائها من قبل صاحب الصالة الامريكية جوليان ليفي ، فقد بيعت واعيد بيعها إلى ان تم تعليقها اخيراً في متحف الفن الحديث ، نيويورك . وكان لها ان تحقق نجاحاً شعبياً هائلاً بحيث تمّ صنع نسخ طبق الاصل منها لجذب الزبائة لمحلات الالثاث والخضروات .

وبعد بضع سنين رسم «طيف الاغراء الجنسي» مع تفسيره بـ «تنبؤي» في ١٩٢٨ ، في ذروة عبادة التركيب البنيوي الوظيفي والعملي ، في عزّ الشكلية الاكثر فظاعة ، بضخامة العضلات المدورة واللعابية لماي ويست ، دبقة ومريعة بمعانٍ بيولوجية خفية . اما اليوم فاعلن بان كل الاغراء الجديد للنساء من الاستعمال الممكن لقابلياتهن ودهائهن كاشباح ، بمعنى ، انفصامهن الممكن ، تحللهن المقبري والنيّر .» وسيكون الآن للنساء ذوات الاغراء الجنسي اجزاء من تركيبهن البنيوي قابلة للفصل ، يمكنهن توزيعها لاستشارة الاعجاب . ويبدو من اللامحتمل ان تكون هذه اللوحة ثمرة غيبوبة تنويم مغناطيسي او هلوسة بقدر ماهي محاولة ، بوعي حاد ، لتحقيق واحدة من افكاره : لقد عُبّر عنها بالوان متالقة ، لانه اراد لها ان تكون «اكثر جمالاً وإرهاباً من كمأة الموت البيضاء : قوس قزح» إن صورة العكازات التي تسند الطيف ، والتي سوف تظهر في الكثير من اللوحات التالية ، قد نشات حين كان طفلاً يقيم عند السيد بيتشو فدالي يرى فتش (صنم) العكاز بطريقتين : اولاً ، إجتماعياً ، لمجتمع ثري ولكن ضعيف في حاجة الى السند ؛ ثانياً انه يرى في شكل العكاز معنى الحياة الموت - سند لشعوره المتخيل عن عدم الملاءمة . ان الراس الهائل العديم الجسد في «نوم» مسنود بعكازات لاتحصى ، لاتقوم برفعه عن الارض وحسب بل تحمل وجهه - الشفاه ، الانف والعينين .

انه يتحدث عنها باعتبارها «دعامات خشبية مستمدّة من الفلسفة الديكارتية . مستخدمة على وجه العموم بمثابة سند لرقة البنى الحساسة . »

في ١٩٣٤ وجه دالي انتباهه لما سوف يدعوه بالاشكال البشرية «الفورية» ، والتي من الممكن ان يكون قد الهمها التاثير الخاص لضوء الشمس الذي يوجد على الشاطىء في روسس ، الواقعة على بعد عدة اميال من فيغوراس ، رغم انه يتحدث في مذكراته عن رسم بضع لوحات من الجلي انها طبيعية جداً ، «الهمها اللغز المتجمد والدقيق للقطات فوتوغرافية معينة ، والتي قمت باضافة لمسة دالية من ميسونيه meissonier إليها ...» لاريب ان موضوع اللوحة الظاهري يمكن ان يكون قد أُطلق بمشاهدة لقطات فوتوغرافية قديمة من طفولته وذكريات عن كونه برفقة مربيته على الساحل . ان هذه الأشكال البشرية ، لربما ، هي اطياف ، نسخ محّولة ، كما قال فرويد ، عن «الزوّار الليليين المكسويين بثياب النوم ، الذين يوقظون الطفل ليضعوه على المبولة في حجرة النوم لئلا يبلل الفراش ، او الذين يرفعون الشراشف كي يروا كيف كان يمسك بيديه في النوم» . إن احد الجوانب الهامة في اعمال هذه المرحلة هو التاثير الستيريوسكوبي الذي تولّده هذه الأشكال البشرية تلقاء خلفية ، علاوة على الافتقار الكامل للتشويه في المعالجة . وكذلك يمكن تبينّ تحرك غريزي

باتجاه القيم الجمالية . فـ «صورة بارانـوية ـ نجميـة» ، «طيف على الساحل في روسس» ، وايضاً «ظهيرة» ، مع انها مجرّدة من اسلوبيته المألوفة وابتكاراته الفتيشية ، تحقق تاثيراً طيفياً وتنتج حالة ادراك من النوع الذي نتعرف عليه في الهلوسات او في الأحلام . انها تقبض على هاجس ملحّ لنشاط سّري يقع في منتصف الطريق مابين الحقيقة الواقعية وعالم الرغبات اللاشعورية السحري .

وليست غير ذي ارتباط بسلسلة لوحات روسس هي واحد من اكثر اعماله الشعرية روعة ، «العربة الطيف» ، التي نرى فيها ان ظهري الشخصين الجالسين في العربة هما في الحقيقة جزء من المباني في المدينة البعيدة . فعن طريق كيمياء ماغريبية ، فقد بلغت العربة سلفاً غايتهافيما هي ماتزال بعيدة عنها ببعض المسافة .

لمناسبة المعرض السريالي في صالة كـوليه في ١٩٣٣ ، قـام دالي باقتراح مقدمة كاتلوج يمجّد فن ميسونيه Meissonier اكاديمي معروف من القرن الماضي ، لـ «دقتـه اللاعقلانيـة» . فكـانت المعـارضـة بـين السرياليين إجماعية . لقد وجدوا مغزى قليلاً في الاعتراف بمثـل هذا الرسام كنموذج للسريالية . واكثر إقـلاقاً كـان اهتمام دالي بـالنازيـة وصعود هتلر الى السلطة في المانيا . فقد ظهرت «مربية هتلرية» في اعمال معينة ، فيما ظهر في «لغزوليم تل» بورتريت للينين بدون سروال وبفخذ ممتد مسنود بعكاز . وكان عليها ان تعرض مساهمة مخالفة جداً لتلك التي في «ستة اطياف للينين فوق بيانو» ، المرسومة في العام المـاضي . ان «ستة اطياف» ، برغم تركيبها الصوري ، يمكن اعتبـارها كـعلامة لتعاطف دالي مع نزعات السريالية السياسية .

ومن المفهوم ، مع ذلك ، ان اعمالاً مثل هذه للسرياليين لم تكن على الأرجح تلقى استحسان الشيوعيين ، الذين كانوا يؤمنون بفن «واقعي اجتمـاعي» ، ومـالبث هـذا ان ادى الى قـطيعـة بـين الجمـاعـات ، بتشكيل «اتحاد الكتّاب والفنانين الثوريين» ، الذي رفض دالي الانضمام اليه .

في المناخ السياسي لذلك الوقت ، والسريالية تتخذ موقفاً اكثرذاتية ضد القوى الراسمالية ، مبدّلة «الثورة السرياليـة» بـ «السريـاليـة في خدمة الثورة» ، افضت علاقة دالي القلقة مع الحركة ، بعد نجاح معرضه الأول في نيويورك ، في «صالة جوليـان ليفي» ، الذي شخصه بـوصفـه الصـوت الأصيل الوحيد للسريـالية ، الى جـانب اهتمـامـه المتـزايـد بالأرستقراطية ، الملكية والكاثوليكية ، افضت الى مجابهة مع السرياليين اثناء اجتماع في منزل اندريه بريتون .

ان الروايات تختلف عما جرى في هذا الاجتماع .

يقول البعض انه طرد رسمياً ، والبعض الآخر انه انتقد بسبب غرابة الأطوار المفرطة . لقد حضر دالي وفي فمه ميزان حرارة ، مدّعياً انه يشكو من الرشح . ومع اشتداد المناقشة سخونة ، كان دالي مستمراً في قياس درجة حرارته ، ومع كل هجوم عليه استمر في نزع واحدة من القمصان العديدة التي كان يرتديها الى ان ارتمى ، وهو عارٍ حتى الخصر ، امام قدمي بريتون . كان دفاع دالي ان وساوسه بهتلر كان بارانوي وسياسي بحت ، وانه ربما سيكون اول من يجري التخلص منهم بوصفه مريضاً عقلياً ، في حالة غزو اوربا . ولم يكن جميع السرياليين مجمعين في معارضتهم ، فنجح دالي في خلق جو من الاضطرابات والهوس بحيث انفض الامر اخيراً . ومع ان دالي لم يحضر بعد الاجتماعات ، الا انه كان مايزال يدعى للمساهمة في معارض الجماعة ، بما فيها بورتريت لينين ، المثير للجدل ، الذي عرض في صالة بونجين في ١٩٣٤ .

ايا يكن الأمر لقد كانت العلامة الاولى ، والتي كان بريتون تبينها حينما كتب المقدمة لمعرض دالي الباريسي الأول ، على ان «جرس صوت دالي الرائع» كان ليستمر بضع سنوات اخرى وحسب . في غضون ذلك استمر في اثراء الحركة ببحوثه .

بـين ١٩٣٣ و ١٩٣٦ ، قـام دالي بتـطبيق وسـائله العـقليـة والبلاستيكية على عدد من المصادر الالهامية ، الى جانب قيامه بمساهمات ادبية في «المونتيور» و «دفاتـر الفن» التي كتب لها مقالة عن الأشياء السـرياليـة . وبـدأ يستكشف شتى التشـويهـات الهيكـل ـ عـظميـة والراسية ، حيث تتخذ الأشكال البشرية زوائد مشوهة تشويهاً غريباً فـ «بيـروفـرطي جـوي ـ راسي عـادي في فـعـل حـلب قـيـثـارة جمجمية» ، «نفسي في سن العـاشـرة عنـدمـا كنت طفل الجنـدب» ، وكذا «تامل في القيثارة» ، هي امثلة نموذجية على مخيلته الالكينيكية ، جُعلت اكثر إرباكاً بسبب معرفتنا ان ناساً بعينهم هم ضحايا مثل هذه التشويهات .

لم يكن من الصعب ان نرى في الشكل البشري المضحك قليلاً والذي بدون سروال في فعل حلب الهولة الناعمة ، رمزاً استمنائياً واضحاً ، في حين تدنو «تاملات حول القيثارة» من صورة الرجل في «ملائكة» ميليه وقد احتضن من قبل عارية شهوانيه فيما هو يخبىء انتصاباً وراء قبعته .

في حالة واحدة حسب ، الهمتهـا هذه التشـويهات ، «بناء واهٍ مع لوبياء مغلية : هاجس الحرب الأهلية» ، التي رسمت في ١٩٣٦ ، قام دالي باعطاء بعض التفسير عن افكاره : «لقد عرضت جسـماً بشرياً ضخماً ينفجر في زوائد هولية من الأذرع والسيقـان يمزق بعضهـا البعض في هـذيان من الاختنـاق الذاتي . وبمثابـة خلفية لهـذا البناء من اللحم المسعور والبيولوجية ، رسمت مشهداً طبيعيـاً جيولوجيـاً ، تمّ عبثاً تثويره لآلاف السنين ، متجمداً في «مجراه الطبيعي» . وقمت بتلطيخ البنية اللينة لتلك الكتلة الهائلة من اللحم في الحرب الأهلية بقليل من اللوبياء المغليّة ، لانـه لايمكن ان يتصور المـرء إزدراد كل ذلك اللحم اللاواعي دون وجود (مهما كان غير ملهم) شيء من الخضروات المغطاة بالدقيق والشديدة الكآبة . » .

اقتراب آخر عن وسـواسه بـالزوائد الطولية المدعومة بعكاز هو «المانيكان الجاوية» ، بجسمها الهيكلي المشغول برهافة .

بين اشكال فن البلاغة ، هنـالك شكل يُعرف باستعمـال الألفاظ استعمالاً خاطئاً ، والذي بواسطته توفر المخيلة كلمة معروفة لتصف جزئياً شيئاً جديـداً ـ مثلاً ، اننـا نتحدث عن قـدم مائـدة ، او ذراع طاحـونـة ، اخـذين من شيئـين مختلفـين الوسيلة لخلق شيء ثـالث ويعطي «معجم اوكسفورد الانكليزي القصير» كمثال ، «بحيرات تسمى بالاستعارة بحاراً» . مستعملة بالمعنى المرئي ، يمكن وصفها كـعلاقات غنائية ، حين يكون رسم تخطيطي لتلّ وإمراة عارية مستلقية قابلين

للتبادل . ان الاقل الفة بين اعمال دالي لوحة صغيرة بعنوان «هيكل عظمي مع ملحقه الغنائي متكىء على مائدة ليلية لابد وان يكون له درجة حرارة عش كاردينال» . مظهرة بيانو سائلاً . لوحة مفاتيحه السوداء والبيضاء مبسوطة بطريقة تتحول فيها المفاتيح الى اسنان جمجمة متصلة بها . في مزاج اكثر كبحاً هي «صدى الحنين» حيث ان الرسم التخطيطي لفتاة شابة وهي تثب مكرر على هيئة الجرس في البرج وفي ثقب المفتاح في الدرج . بينما هيئة الجدار في المقدمة مكرّرة في برج الجرس نفسه . يمكن التعرف ثانية على دين دالي لدي شيريكو في الفتاة التي تثب وظل حضور غير مرئي . انها تلميح مباشر الى اروع لوحات دي شيريكو «غموض وسوداوية شارع» . والاحالة معززة اكثر بسكونيتها « الاحساس بان الزمن نفسه قد تجمد . بكل شيء مستحم في سوداوية غريبة .

لم يكن حتى ١٩٣١ ان رأى النور اول معرض سريالي مهم خارج فرنسا . واعقب معرض امريكي بسرعة بمعرض دالي الشخصي في برشلونة . بعد ذلك بادر إي . إل . تي مسنس بإقامة معرض جماعي آخر في بروكسل في ١٩٣٤ . ومنذ ذلك الوقت فصاعداً باتت المعارض السريالية مألوفة ـ كوبنهاغن ، براغ ، طوكيو ، تينريف ، هولندا ـ وجرى تشكيل جماعات في اكثر من خمسة عشر بلداً . وفي ١٩٣٦ افتتح معرض عالمي كبير في «صالات برلنغتون الجديدة» ، لندن . وقد نظمه رولند بينروز ، بالتعاون مع الجماعات الفرنسية والبلجيكية ، وضمّ صوراً ، اشياء ، رسومات ، كولاجات ، تماثيل ، اشياء بدائية افريقية وامريكية إضافة الى رسوم الاطفال . ومُثّل دالي باثني عشر عمل . من ضمنها «صدر إمراة استعادي» و «الستيرة المثيرة للشهية الجنسية» .

وخلال الافتتاح ، قامت امراة شابة بالتجول في الصالة وهي ترتدي ثوباً ابيض ، رأسها ووجهها مغطيان كلياً بالازهار التي كانت تستريح فوقها دعسوقات حيّة . كانت ترتدي قفازين طويلين اسودين جراحيين وتحمل نموذج ساق بشرية في يد وفي الأخرى قطعة من لحم الخنزير . افتتح المعرض من قبل اندريه بريتون ، وهو يرتدي ثياباً خضراء اللون ، ويدخن غليوناً اخضر ، ترافقه زوجته بشعر طويل اخضر . وخلال المعرض كان على دالي ان يلقي محاضرة مرتدياً بذلة الغوص ، والتي كان قد استأجرها لورد بيرنرز للمناسبة . وحين طلب منه تعيين عمق الهبوط ، اجاب ان السيد دالي سيقوم بالهبوط الى اللاشعور . في تلك الخوذة العادية بخوذة خاصة . وظهر دالي بالبذلة ، مزينة بايدٍ لدائنية ، غطاء راديتير في اعلى الخوذة ، سكين في الحزام وحاملاً كلبين ذئبيين روسيين على صفائح رصاصية . بعد محاولته القاء محاضرته ، غير مسموعة تماماً من داخل الخوذة ، قام دالي ، وهو ينضح عرقاً ويكاد يختنق من الافتقار للهواء ، بالايماء بعنف لكي تزال الخوذة ، ليفاجأ بان الميكانيكي كان قد اغلق الصممات باحكام شديد بحيث يتعذر على احد إزالتها .

شهدت نهاية هذا العام عدداً من الاعمال ، كان من ضمنها اللوحة الممتازة «اكل اللحم البشري في الخريف» ، حيث ان شكلاً بشرياً ينشر نفسه فوق خزانة ، فيما هو يأكل نفسه بالسكين والشوكة . ان احدى مساهمات دالي العظيمة كانت عرض الخلفية الهيولية للعمل الفني : اذا كانت صوره ملطفة بالضابط الجمالي ماكانت ستكون ماهي عليه ، ففي حين ان كثيراً من عمله يمكن اعتباره توثيقاً خارجياً ، فان «اكل اللحم البشري في الخريف» هي انتصار للخيال . ان الامر يبدو وكانه قد قام بترجمة كافة الرغبات الانسانية الى لحم وليس كما المعتاد الى شكل .

وكان بعد عامين ، في لندن ، ان حقق دالي واحداً من مطامحه الكبيرة ، مقابلة سيجموند فرويد ، التي جعلتها ممكنة مساعدة ستيفان زفايج . وبينما هو يجتاز الباحة في يوم اللقاء ، يروي دالي ، «ابصرت دراجة هوائية مسنودة الى حائط ، وكان على السرج ، مربوطة بخيط ، آنية الماء ـ الساخن كان يمشي حلزون .»

اما فرويد ، الذي كان في ذلك الوقت مريضاً على نحو خطير ، لقد رُوي انه ابدى ملاحظتين وحسب : «في اللوحات الكلاسيكية ، ابحث عن تحت ـ الوعي ـ اما في اللوحات السريالية ، فعن الوعي .» وعندما غادر ضيوفه ، التفت الى زفايج ، قائلاً : «انني لم ار قط نموذجاً اكثر كمالا عن الاسباني . اي متعصب .» لقد ادعى دالي فيما بعد ان رأى فرويد عن الرسم السريالي إنما حكماً بالموت على المذهب . ومن الآن فصاعداً يجب الاّ تكون تجريبية بل تراثاً ، لاثورة بل نهضة .

قام زبون دالي الدائم ، ادوارد جيمس ، بشراء عدد كبير من اعماله إبان تلك الفترة ، وكان ضيفاً دائماً في منزل جيمس . في ذلك الوقت كانت انكليزيته لاوجود لها عملياً ، مما يعلل الالتباس الذي كان ينتج لدى سماع احدهم يتحدث عن «خزانة ذات ادراج» وبترجمة هذا حرفياً تماماً ، قام دالي بالتباه في «كابينة إنسان ذو شكل معين» ، كما في عدد من اللوحات ، بامراة مستلقية يبرز من صدرها ادراج كثيرة نصف مفتوحة . وقد تكون الفكرة تم إكمالها بالاطلاع على رسوم براسيلي من القرن الـ ١٧ ، التي اظهرت الشكل البشري مركباً من مواد مثل الصناديق ، مضارب التنس وابراج الأجراس .

قلائل هم الفنانون الذين ابدوا احتقارهم للآلة بقوة شديدة كما فعل دالي . فان المنتجات المعاصرة معاملة على نحو ثابت بصرف النظر عن خاصيتها الطبيعية ، إما بتحويلها الى اشكال حية ، او بإخضاعها الى الغضب الشديد للتفسخ . فالعربة التي تظهر في عدد من اعماله لاتبدو البتة وكانها سوف تتحرك ، فهي في «العزلة البارانويية ـ النقدية» مستخرجة بالحفر ، مثل احفور ، من الصخر . وادعى ان «الآلات محكومة بالتقوض والصدأ . والعقول الميكانيكية كالتلفزيون تقتل مخيلة وروح الانسان . لماذا ترى الناس عاجزين كل هذا العجز عن التخيل ؟ لماذا ، مثلاً ، لم يقم صانعو الدورات المياهية باخفاء قنبلة في السيفون ، لتفرقع عندما يسحب السياسيون الحبل ؟ لماذا ، عندما يطلب إمرء روبياناً ، لايحصل على تليفون مطبوخ ؟ ان كره دالي للانتاج الكبير قاده الى التفكير بعربة خلال فعل الولادة العيني ، كما في «انقاض عربة تولد حصاناً اعمى يعض تليفوناً» .

في مرحلة ما من إقامة دالي في انكلترا ، اكتشف لوحات اخوّة ماقبل الرافائليين» ، التي وجد في اعمالها علامة «بارانوية» . فان موضوعهم الادبي الى حد بعيد والرمزية المتقنة جداً ، كانت جميعها صفات راقت لنزعات دالي . وعندما كتب : «السريالية الطيفية للانوثة الازلية لما

قبل ـ الرفائليين» ، لم يكن ذلك محاولة لتبرير الحركة جمالياً ، وإنما لاستكشاف المعنى المختبىء وراء المظهر الخارجي . لقد اوضح بريتون لاثقة السريالية بالنقد الفني . فقد رآه بوصفه «إخفاقاً تاماً» لان النقاد يصفون الشكل اكثر مما يصفون المضمون . فالقيمة الحقيقية لأي عمل هي قدرته ، ليس على التمثل ، بل التنبوء . واقترح بريتون البحث عن جمال جديد يكون مقبولاً بالنسبة الى عصرنا . وكان يصر بأن «الجمال سيكون تشنجياً» وعبرّ عن الافتقار الكامل كالاهتمام باعمال فنيّة لاتنتج «حالة من الاضطراب الجسدي المميّزة بالشعور بريح تمر مروراً سريعاً عبر جبهتي وتجعلني حقاً ارتجف» ، شعور كان يربط بينه وبين المتعة الايروسية . اما منهج دالي البارانوي ، وقد شمل كتاباته ، فساهم مساهمة غير قليلة في الطبيعة الالهامية لذلك الذي يوجد تحت سطح الواقع .

وعلى نحو مخالف لمغامراته الأدبية في مغزى «ملائكة» ميليه ، «اسطورة وليم تل» و «الفن الحديث» ، لم يظهر فن دالي بيّنة مرئية عن تاملاته في ماقبل ـ الرفائليين . وقد يكون عكس الزي السائد للأزمنة والولع بـ «الذوق الرديء للعصر» ، الذي تحدث بريتون عنه . ولم يحدث إلاّ في ١٩٤٤ ، في لوحة «تريستان كمسيح» ، ان يبدو دالي ملهماً جزئياً ببيرن ـ جونز ، في تفصيل درع الصدر المرصع بالجواهر ، البرقع شبه الشفاف والوقفة المنافية للطبيعة للشكل البشري التي لم تكن الاّ لتكشف الطبيعة المريبة لأكاديميته المتنامية .

بين ١٩٣٧ و ١٩٣٩ ، قام دالي بثلاث زيارات الى ايطاليا . فوجد روما ، «الكاثوليكية اصلاً وتفصيلاً ، يجري تدميرها تحت التعصير الموسوليني ، ومعمارياً متصورة «بعقل احد اولئك المنظمين الفاشلين للمعارض الدولية .» ولحق بادوارد جيمس في امالفي ، حيث وجد إلهاماً لباليه الواغنرية وانفق شهرين في «انطباعات حول افريقيا» . جنّبته ازمة ميونخ في ١٩٣٨ على الانتقال الى مونت كارلو ولوحة اخرى ، «لغز هتلر» ، مبنية على الأحلام التي سببتها احداث ميونخ . وبدت هذه الصورة له «انه يجب تحميلها بقيمة نبوئية ، كتلميح الى المرحلة القرووسطية التي سوف تنشر ظلها فوق اوربا» . فقد ظهرت مظلة تشمبرلن في هذه اللوحة بهيئة مشؤومة ، متطابقة مع الخفاش ، و «اثرت في بوصفها معذبة الى ابعد حد في اللحظة نفسها التي كنت اقوم برسمها ...»

في ١٩٣٩ قام برحلة ثانية الى امريكا لحضور معرضه في «صالة جوليان ليفي» . كانت نيويورك ، «جبنة الروكيفورت القوطية الهائلة» ، مالوفة سابقاً بالنسبة لهذا السريالي الباريسي . وكان معرضاه السابقان ، محاضراته في «متحف الفن الحديث» ، وكذا رسومه الايضاحية للمدنية المعمولة للـ «امريكان ويكلي» المنشورة على اربع صفحات متصلة ببعضها ، قد تركت شكاً قليلاً في شعبيته المتنامية لدى الجمهور الأمريكي . فقد وضعته مجلة (تايم» على الغلاف ، وما لبثت صور دالي ان ظهرت في كل مكان . ودعاه محل بونويت ـ تيلر في الشارع الخامس للعرض في واجهته . واتفق ان يكون الليل والنهار كثيمة . رُمِزَ لليل بسرير ذي ظلة عليها جاموس ممسك بحمامة مدمّاة في فمه . وكانت الشراشف السود مغطاة بعلامات محروقة ، ومانيكان من الشمع من طراز ١٩٠٠ ، مكسوّة بالغبار وخيوط العنكبوت ، ترقد على طول السرير وراسها يستريح فوق جمرات صناعية حية . واظهر النهار مانيكان ثانية تتسلق في حمام مخطط بفرو الفاقم مليء بالماء ، بينما ذراعان من الشمع يحملان مرآة امامها . وكانت الزهور تنمو من الارضية والأثاث المطوّق . واكتشف دالي في اليوم التالي ان الديكور قد بدّل : فتم إستبدال مانيكاناته الشمعية بمانيكانات تقليدية والسرير ازيل . ومستشيطاً غضباً من المعاملة ، دخل دالي الى شبّاك العرض وحاول قلب حوض الماء احتجاجاً ، لكنه انسّل وقذف بالحوض من خلال النافذة الزجاجية المموّهة نحو الحشد المراقب في الخارج . فقبضت عليه الشرطة ، وقُدّم الى محكمة ـ ليلية فحكم عليه مع وقف التنفيذ .

وكان لايقل شؤماً من وجهة نظر دالي استعراضه الجانبي لـ «معرض نيويورك الدولي» ، الذي اطلق عليه «حلم فينوس كما يراه دالي» . اكتشف سريعاً ان كل التعاون المطلوب كان اسمه ، متجاهلين تجاهلاً تاماً افكاره . فاحس بقرف شديد ، وجلس فكتب بياناً ، «إعلان استقلالية المخيلة وحقوق الانسان بجنونه الخاص» . وقبل انتهاء «الحلم» غادر الى فرنسا . ان الوسائل التي كان دالي يستخدمها بطريقة ساخرة للدعاية لنفسه ، موافقة فرانكو في اسبانيا والأكاديمية المتنامية لعمله لم تمر بدون ملاحظة السرياليين ، الذين اعتبروا بحق انه كان يورد الخزي لأفكار السريالية . فكان القرار هذه المرة اجماعياً : يجب تجاهله كلياً من قبل الحركة . كان دالي قد ألحّ دائماً باصرار انه اخذ السريالية حرفياً ، المنطقية «نشاطه البارانوي النقدي» . وبنفس العزم يعتبر السريالي الأصيل الوحيد . كان موقفاً مدروساً اقلّ مايكون ليطابقه مع حركة نادت ، منذ ابتدائها ، بجماعية الأهداف ولم تكن راغبة ان ترى السريالية يُحَطّ من قيمتها بمصادقة مخلصة لتقنيته الرجعية .

حملت مغامرة الحرب هدنة مؤقتة لمسالة دالي وكان بعض السرياليين الفرنسيين قد افلحوا في الوصول الى امريكا ، بعد صعوبات جمةّ . وصل مان ونيكولاس كالاس الأولين وسرعان ما لحق بهما تانغي ، ماسّون ، ماتا ، دوشامب ، سيلجمان وبريتون . وبعد انتقالهما الى اسبانيا ، ثم الى لشبونة ، وصل دالي وغالا الى نيويورك بمساعدة صديقهما ، كاريسي كروسبي . بعد استعادتهما لعافيتهما بعد تجاربهما المثيرة في وطن آل كروسبي ، شرع دالي بكتابة سيرته الذاتية ، موّسعاً اهتماماته الجمالية ومعززاً صلاته بالتراث الايطالي . فلاقى اهتمامه الآن «التناسب السماوي» او ، كما دعاه افلاطون ، «القطاع الذهبي» ، قاعدة جسّدها في «اسرة القناطير الجرابية» حيث تقسّم خطوطها القطرية الصارمة التكوين الى أربعة مثلثات متساوية . ان يد دالي هاهنا مشغولة تماماً بعقله الواعي لتحقيق المثال الافلاطوني . وقد ميّزت ردّ فعله ضد بلاغة أعماله السابقة الأعمقان ، والتي كانت تقنيتها الاستاذية فيها مستخدمة كوسيلة وليس كغاية .

ان ردّة الى الكلاسيكية تطلبت موضوعية اكثر وعياً ودراسة للعلم التصويري لعصر النهضة . ولقيت الهندسة ، الرياضيات ، التشريح والمنظور الآن نفس الحماس المتعصب الذي كان يدّخره سابقاً لاستنطاق اللاشعور باعتباره نقطة الانطلاق للخلق . ان كلاً من «ليدا» و «العذراء والطفل» مبينة على النجمة الخماسية الفيثاغورية ، بينما يهيمن

المستطيل الذهبي على «قربان العشاء الأخير المقدس» . وكـانت تعني بالنسبة لدالي «التكامل ، التركيب ، نشأة الكـون ، الايمان» واستنكـر ماضيه بوصفه «تجزيئياً ، تجريبياً ، شكلياً» ومع ذلك كله جـاء ايمان متعاظم بالهرمية والملكية الكاثوليكية . فليس عجيباً لذلك ان نراه يسعى الى موافقة البابا على احدى لوحاته . وقد تم التصريح بامله عن المستقبل بشكل واضح : «انبعاث ديني مبنيّ على شكل متقدم من الكاثوليكية» . وبرغم وجهات نظر كهذه ، وثمة الكثير حول الموضوع ، كان يعتقد انه السريالي الحقيقي الوحيد . كان يمثل هذه الرياضة الجمنازية العقلية يسعى الى دمج السريالية في نفس المتصل الجمالي الذي كانت انطلقت دائماً لتدميره .

ابان سنوات الحرب هذه في أمريكا ، جعل منه ميله للاستعراض والاعمال المثيرة العلنية ، الصالحة دائماً للعناوين الصحفية ، إسماً مألوفاً للملايين ، الذين كانوا يخلطون خطأ بين جمعه التهريجي للمال والسريالية . وعللت رفضه لفصل الرسم عن العديد من الفنون الثانوية ووجوه اخرى من علم الجمال . وقام خلال اوائل الاربعينات برسم الكثير من بوتريهات الاغنياء والمشاهير ، وعلى الأرجح انها مزاملتـه الطويلة لجال وارنر ، المنهج الهوليودي ، في السنوات الخمس التي استغرقها إكمال بورتريته التي ادت الى تجدد إهتمام دالي بالفيلم كواسطة تعبير . ففي «المسحور» و «منزل السيد ادواردز» ثمة لقطات حلم متعاقبة من صنع دالي . وما لم يُفهم بوضوح حتى الآن هو فيلمه الشخصي «عربة اللحم (اليدوية)» ، الذي استشهدت به فلور كاولز ، حيث تقع فيه إمرأة مصابة بالبارانويا في حب عربة يد . ويحتوي على مشاهد مثل بطّات محشوة بمفرقعات تنفجر ، كركدنات تتسلق في ينبوع تريفي ، مئات من القسس فوق الدّراجات الهوائية يحملون ملصقات مالينكوف ، وإمرأة حليقة الراس ، توازن عجّة بيض فوق راسها ، واقفة في وسط بحيرة . لقد قام بكتابة الكتاب ، صممّ مشاهد وازياء لرقصتي باليه ، صمم حلي بالتعاون مع الدوق دي فيردورا ، و ، بعد اللوحات مباشرة ، كّرس وقتاً لكتابة اكثر من ثلاثين كتاباً بكثير . وقـد شمل نشـاطه الواسع ايضـاً الدعاية ، صنع ازياء لجانال وسكيابريللي ، وجولات للمحاضرة في عدد كثير من مدن الولايات المتحدة .

في غضون ذلك كان السرياليون في نيويورك يرسخون حضورهم . فتحت رئـاسة تحـرير جـارلس هنري فـورد ، كرست مجلة «الراي» - view - مجموعة من الاعداد للسريالية ، تضمن احدها هجوماً على دالي بقلم نيكولاس كالاس بعنـوان «اقوال انـه ذبابـة كـاذب» . في ١٩٤٢ اصدروا مجلتهم الخاصة ٧٧٧ ، واخذ تـاثيرهم يصبـح ذا مفعول في الحياة الثقافية في الولايات . كان دالي محكوماً بالبقاء معزولاً عن نشاط الجماعة ، التي كـانت الآن تشير اليـه كـ «شره الدولارات» ، جنـاس تصفيحي ابتكره بريتون ، او اختير فقـط لنسخ واحـدة من اعلانـاته المعمولة لجوارب سكيابريللي وغير مبال ، واصل دالي سيرته كـ «سريالي منحرف تماماً وبدا باحتكار السوق الدينية . والأشكـال المجزّئـة التي ظهرت في ثنيات القرنبيط والتصـوف النووي لولب قـرن الكركدن تم إعطاؤها الآن اهمية في اعماله الجديدة . في ١٩٤٧ نظمت شركـة فيلم لويو - ليوين منافسة لرسم «إغواء القديس انـطوني» كي تستخدم في فيلمهما «الشؤون الخاصة لبيل آمي» . ومن الاعمال الاحدى عشر التي سُلّمت ، والتي كان خمسة منها للسرياليين ، اختار المحكّمون عمل ماكس إرنسا . وكان إسهام دالي ، الذي كان اقل تقليدية ، الاروع حقاً . فقد كتب عنه : «إن النـاسـك يرى في السحب الهلوسـات البارانـوية لاغـوائه . وتحمل الفيلة على ظهورها فسقيات ايروسية ، مسلّات ، كنائس ، وفيلة تمشي بخطى واسعة فوق السيقان اللامرئية تقريباً لعناكب الرغبة . بيد مبسوطة ، يحمل القديس صليبه ليطرد الرؤيا . » والاكثـر إيحاءً هي المشاعر المركبة التي تنم عنها الصورة عندما يفكر المرء كم غير مؤثر يبدو الصليب تلقاء الحشد المتقدم .

انه اثناء مرحلة دالي الكلاسيكية اننا نراه متقلباً في الهـدف وفي الاسلوب معاً . ان الصلة الوثيقة بين فرويد والكاثـوليكية الرومـانية اقترحت حقيقة جديدة ، معتمدة جزئياً على اعادة بناء جاهدة للماضي والتنافرات المنقولة من ماتحت الوعي . وفي الآن ذاتـه ، فقد اصبحت تغييرات تكنيكية جلية لافتة للنظر في فن دالي ، مميزة بمعـالجة اكثـر رومانسية للون وتليينا للأشكال التي كانت سابقـاً محددة بصـرامة . وكـذلك كان واضحـاً بوفـرة انه لم يكن عنـده نية الاقـلاع عن رموزه الشخصية ، التي تمثل في احوال كثيرة جداً في اعمال بغيضة تماماً . لقد كان لهذه الصورذات مرة اهمية اما الآن فاصبحت شيئاً من التكلف .

منذ ١٩٥٠ استمر دالي في مدّ صوفيته الجديدة التي كان لها ان تمر خلال عدد من المظاهر وتغطي تاثيرات متنوعة . واعيدت موارده العقلية والمبدعة الى الوعي لتندفع نحو اوتوماتيكية «الانطباعية التجريدية» ، فقام بتجارب باطلاق كرات رصاصية صغيرة ممتلئة بالحبر عـلى حجر طباعي لرسومه التزينية لـ «دون كيشوت» . اعـطت البنى الجزيئيـة بعداً فضائياً جديداً للوحات مثـل «صيد التـونا» ، «صعـود القديس سسيليا» وفي نفس الوقت ، روّج كـ «مخلّص الرسم المعاصر» فكرة دالي الكوني راسماً عقلانياً حقيقته المعاد اكتشافها .

لنصف عام ، دالي الآن ينسحب الى بورت لليغات العزيزة عليه في اسبانيا ، حيث يحيا كناسك ، مستمداً القوة من العزلة وسلام البيئة . لانه ، انه يؤكد لنا ، «من الصعب ان تحتفظ باهتمام العـام لاكثر من نصف ساعة في كل مرة . انا نفسي فعلت هذا بنجاح كبير يومياً لعشرين سنة . » ان ذلك قد كتب في ١٩٥٨ ، وليس ثمة دليل إطلاقـاً ليوحي بان «المحرك البراني العامل بشكل مستمر» ، كما وصفه بيكاسو ، تنفذ طاقته .

راية القلب

- ضد الموت -

ابراهيم نصر الله

إشارات

* تموز: قتله الخنزير المتوحش في الجبل.. ومن دمه المهدور انتشرت شقائق النعمان، لذا فان عودته موسمية. ولكنه اسلمنا الخيط الذي تتبعناه إلى ان اصبحت إقامة شهدائنا بيننا دائمة.

* جلجامش: بحث عن عشبة الحياة حتى وجدها. فغافلته الأفعى وسرقتها، ولكننا منذ خمسة الاف عام مازلنا نقتل الافاعي ونشهد موتها، وما زال جلجامش يعيش بيننا.

* اور: مدينة جلجامش.. تبوح لنا بسرّها وتتجلى كلما ارتفع منسوب الكرامة في دمنا.. فتكون احيانا عكا الصامدة في وجه الحصار وتكون حينا يَعْبَد التي تزهو بعز الدين القسام.. وتكون حينا بيروت.. واور.. مثل كلّ البشر الرائعين.. لاتموت.. فالمدينةُ من لون البشر.

* سُراقة: احد فرسانُ قريش الذين تابعوا النبيَّ في هجرته إلى يثرب مع ابي بكرٍ.. ليقتله. التوظيف هنا ليس له علاقة بهجرة النبي.. ولكن له علاقةً بالهجرة. لقد وعد النبي سراقة إن عاد بسوار كسرى، فعاد، وكان له بعد سنواتٍ طويلة، وعلى الرغم من وعودٍ كثيرةٍ قطعتها قصائدنا على نفسها، إلاّ ان سراقة القرن العشرين لايعود ولكن كما تقول امي (ذنبه على جنبه)!!

* عوليس: بطل الاوذيسه.. ورحلة المهالك الطويلة باتجاه بلده، وصل في النهاية حياً، ووصلت دلال المغربي شهيدةً، وفي البرّ الفلسطيني كانت لينا النابلسي تشقُّ الطريق باتجاه الساحل ـ الساحل الذي يشكل نقطة اللقاء الجميلة بالقلب.. بكامل الوطن.

* بدر: بدر شاكر السياب.. عقد حلفاً معلنا مع تموز، حيث يخرج كلَّ عام ليدعو شقائق النعمان.. وما ان ينشد قصيدته (انشودة المطر) حتى تلبي نداءه كلُّ ازهار الكون.. وهذا بالذات ما يدفع الموت الى الانقضاض على الازهار محاولاً إخفاء جريمته.. وهذا هو السبب ـ ربما ـ الوحيد الذي يجعل اعمار الورد قصيرةً الى هذا الحد.

* عمر: حين ورد إسم عمر في نشيد الطفلة في آخر القصيدة.. لم يجرؤ احد على ان يسالها من تقصدين بذلك.. كانت على ثقة من نشيدها، ولكنها ربما كانت تقصد احد العمرين عمر بن الخطاب او عمر المختار، او عمر.. الطفل الصغير جداً.. المشاكس.. إبن جيرانها!!

سابدأُ هذا الصباحَ
واهتفُ:
عمتَ ظلاما
خطايَ تعودُ اليك كاني
خرجتُ هنالكَ من صمتِ رحمكَ
او أنني ماتبعتُ الغماما
إلى نخلةٍ شكَّلتْنا حماما
سأبدأُ هذا الصباحَ
وأنسى مرورَكَ فيَّ
وانسى افاعي خطاكَ تَعبُر الدمَ
انسى... وأستلُّ قلبي حُساما
أنا خارجُ الاسودِ المترامي
على سطحِ هذي القبور
انا داخلُ الزنبقِ المتصاعدِ
من ظلّنا نحوَ عشبٍ ودور
انا خارجُ الداخلِ المتفجّرِ
من جسدي هاربُ
ماتعودتُ يوماً مُقاما
ولكنني الآن امضي اليكَ

وأبعدُ عني
فمنْ يُوقفُ الآنَ خطوي
لأسحبَ روحي بعيداً
وانصبَها في الفلاةِ خياما
ويُلقي على كتفيَّ السَّلاما؟

تَشهيْتني عندما كنتُ طفلاً
ركضتَ معي
وقاسمتَني نصفَ خبزي
ونصفَ هوائي
ونصفَ الدوالي
وقاسمتَني شعلةَ الفرحِ الأخضرِ
الحلمَ
حتى إذا ماسالتُ.. آندفعتَ
وقاسمتَني دهشتي وسوالي
آبتعدْ
قلتُ..حينَ رايتُ سواقي ظلامِكَ
خصلاتِ اشباحِكَ ـ الجندِ
قلتُ ابتعدْ
وتقدمتُ نحوكَ يوماً..سنة.
وقلتُ: آبتعدْ
وملأتُ الشوارعَ بالشيطَنه
وقلتُ آبتعدْ
وامتطيتُ الأناشيدَ كالأحصنه
وقلتُ ابتعدْ
وتقدمتُ نحوكَ
والريحُ في قيدها ساكنه
وقلتُ ابتعدْ
والتقينا
أنا الطفلُ
والزهرُ لم يبلغِ الثامنةْ
فاوشكتُ ان انحني لتمرَّ
وكانَ الرصاصُ يفتتُ صدَر الهواءِ
ويلقيه للصخرِ..
حين رأيتُ انفجاراً
صغاراً يطيرونَ صوبَ النجومِ..
القنابلَ موقوتةً ترثُ الامكنة.

وقلتُ ابتعدْ
لستُ وحدي!!
ابتعدْ!
وأشهرتُ في وجهكَ السوسنة

تسللتَ من اينَ؟!
اين ولدتَ؟!
وكيفَ تكاثرتَ..
كيف آستطعتَ؟
ان تغافلَ اجدادنا
ان تغذَّ الخُطى نحونا
ان تسابقنا
كيف غافلتَ آدمَ
كيفَ تسللتَ برداً إلى صدرِ حواء
هل شعلةُ الحبِّ بينهما آنطفأتْ
فاقمتَ هنالكَ في نُطفةٍ..
قُبلةٍ
وذبحتَ البداياتِ من سرِّها
ورفعتَ الظلامْ
واصبحتَ ياموتُ ظليهما
قبلَ لم يكُ للزهرِ ظلٌّ
ولم يكُ للسرِّ ظلٌّ
ولم يك للخيلِ ظلٌّ
ولم يك للنهدِ ظلٌّ
ولم يك للشمس ظلٌّ
فكيفَ قطعْتَ اناشيدَنا
كيفَ باغتَ «تموزَ»
كيفَ تخفيتَ في ثوبَ افعى
وغرّبتَ «جلجامشَ البابليَّ» عن الغدِ..
والخطوةِ القادمةْ
وقوّضتَ اسوارَ «أورَ»
لتصبحَ ياموتُ من بعدها عاصمة؟!!

تمرُّ مرورَ الجنودِ علينا
مرورَ القيودِ على روحنا
وتمرُّ مرورَ الحرابْ
وترفعُ اعراسَنا جثثاً
وتعلّقها في مهبِّ الغيابْ..
عصافيرَ جامدةً
وسماءً معلقةً في جناحِ غرابْ
تمرُّ علينا
وترتعشُ الجنرالاتُ تحتكَ
في ليلةٍ..يَلدونَ الخرابْ
ويكونُ انقلابْ:
عساكرَ جرارةً
عوسجاً
ومجالسَ من «نعمٍ» وذئابْ
أنا الطفلُ مازلتُ أُطبقُ كفي
على جملةٍ ـ زهرةٍ في الكتابْ
وأقرعُ اجراسَ لهوي
كاني اراوغُهم عسكراً وذبابْ
وآوي الى «كرملي»
وأُحرِّضُ هذي الرياح
وأُطلقُها من أعنَّتها
وأقولُ اقلعي جذرَ هذي الجراح
أنا الطفلُ
ياابتي..فأمتشقني
أنا نصفُ سرٍّ
أنا فسحةٌ ماوراءَ الجوابْ
دمي عاصفٌ
وجموحيَ عقابْ
انا الطفلُ ياابتي
فامتشقني
توكأ عليَّ
آنتصبْ
لاتمتْ
هاهمُ يغلقونَ الصدورَ علينا
هنا ظُلمةٌ
ظلمةٌ
ظلمةٌ
....
وتحسستُ قلبي
واشعلتُ قنديلَ روحي
تَجمّعْتُ..كي لاتمرَّ السِّهامْ

وتشرعَ للموتِ نافذةً للظلامْ
وتَجمَّعتُ اكثرَ..ثم صرختُ
فابصرتُ «روما»مجللةً بالسوادْ
«وصبرا» موزعةً
ايُّ طفلٍ قتيلٍ ستحتضنُ الان؟
وكلهمُ ثمرٌ للفؤادْ
وابصرتُ «شاماً»
وجيشَ المغول يعلّقُ بغدادَ من نهرها في الوهادْ
ـ ياولدي؟ أين نحنُ
●هنا..
ـ ما «هنا» هذه؟!
●«غيرُنا» «ياابي» «غيرُنا»
قلتُ ياآمراتي اين انتِ
فقالتْ: هنا «غيرُهم»
وتَجمَّعَ هذا الظلامُ تَجمَّعَ
فأحتلتِ اليافطاتِ الشوارعَ اسماؤهمْ

أتدثرُ بالصمتِ اسئلةً
اتدثرُ بالاقحوانْ
واطرقُ ابوابَ حزنِ النشيدْ
....
وتمضي المدينةُ في ليلها نحوَ صدرِ الحديدْ
صوتُ قيثارةٍ
وحفيفُ صلاةٍ
واعمدةُ المدنِ الغابرة
آخرُ الضوءِ
بعضُ الندى المطمئنِ على جثةٍ جلستْ ساهره
خطى تتقاطعُ
رتلُ جنودٍ
وزنزانةٌ
وضلوعُ قرنفلةٍ سافره
السماءُ معباةٌ بالجفافِ
الحجارةُ غائمةٌ ماطرة
وكلُ الخطى عابره!!
وكلّ الخطى عابره!!
ردّ لي بعضَ قلبي اذن ايها الحبُ
كي احبسَ الخطوَ في

فامضي اليَّ
وردَّ ليَ المرأةَ الطائره
رَفعتُ لها نصفَ عمري جناحاً
لأقنعَ زهرَ البنفسجِ فيها باني أبنهُا
فردَّ على جسدي عريَها
لكي أسترَ الروحَ
ردَّ على غربتي «الناصره»
ولا تبتعدْ أيها الحبُّ عني
وهاتِ يدكْ
إن بريتي خلفَ عرسِ الفجرْ
معلقةٌ في نشيجٍ وترْ
فلا تبتعدْ أيها الحبُّ عني
وهاتِ يدكْ
فالمساءُ حَلَكْ
وأضاعتْ شبابيكُنا منزلكْ
أيها الحبُّ لاتبتعدْ... أيها الحبُّ..عني
وهاتِ يدكْ
وأضيءْ شمعةً
سُحقتْ وردةٌ
وأطمانَ الرصاصُ..فمرَّ بطيئاً!!!!!!!
وغنّى جنودُ
قتَلْنا مَلَكْ
أضيءْ أيها الحبُّ وجهي
ودلَّ عليَّ الفَلَكْ
ليلةٌ..والنهارُ غريبٌ
فايُّ الدروبِ سَلَكْ؟
تعثرتُ..قمتُ
ويممتُ وجهي إلى حيثُ وجهي
فابصرتُهُ..قلتُ من قَتَلَكْ
قال عاودني راقصاً في الظلامِ
هنالكَ في ساحةِ المقبرة؟
قُلتُ ماذا حدثْ؟!
قالَ عند الغروبْ
افتتحوا معرضاً
وبعدَ دقائقَ
مرّوا ثقالاً..وفي دمنا أفتتحوا مجزَرَة
قلتُ ياأيها الموتُ

اعرفُ انكَ في الصمتِ
والآن املأ كلَّ خلايايَ رقصاً وافئدةً وطبولْ
اقطعُ الدربَ..افتحُ هذا النهارَ عليكَ
سأشهرُ أجملَ ما في دمِ الوردِ
أجملَ ما في عيونِ النساءِ
واجملَ ما في غناءِ الطيورِ
وأجملَ ما في أندفاع الصدورِ
وأجملَ ما في جموحِ الخيولْ
وأنزعُ منكَ المدى
ثم اتركُ صوتَكَ دونَ صدى
كصحراء خارجَ روحِ الندى
أيها الموتُ
هذا طنينُ خطاكَ الا فأظهرِ الآن..وليتجلَّ الوعيدْ!!!!
قالَ ماذا تريدْ
قلتُ أن تتراجعَ..
أن تذبلَ الظلمةُ..الخوذةُ..الحرسُ..المِشْنَقَةْ
وان اجدَ العمرَ للزنبقةْ
قالَ: ماذا تريدْ؟!
قلتُ ان أوصل الغدَ بالبارحةْ
واجتاحَ جندَ الردى الفاتحةْ
قالَ ماذا تريد؟
قلتُ ان تُرجع الارضُ احبابَنا
ويُنادى علينا باسمائنا
لاباشلائنا ورياحِ الالمْ
قالَ: لا
قلتُ بيني وبينَكَ دمْ
ومضى..
ومضيتُ
فقلتُ لنا جولةٌ
قال: كيفْ؟
قالَ: امتشقُ الروحَ رمحاً وسيفْ
واكونُ الحُضورْ
قالَ: إني العدمْ
فناديتُ
جاءتْ إليَّ قممْ
قلتُ من ذا يُلبي نداكَ؟
فقالَ: الاعاصيرُ والساحراتُ
وبردُ الحديدْ
قلتُ من ذا يلبي نداكَ
ـ العبيد
وناديتُ
لبتْ ندائي الخيولُ
وجاء على الصهواتِ النشيدْ
وجاءتْ حدائقُ
فأنفضَّ
قلتُ تمهلْ
مضى..
عباءتُهُ طَعناتٌ وبيدْ

قالَ...القاكَ في البحرْ!
قلتُ القاكَ في البحر!

جاء كبشٌ من الموجِ مشتعلاً
قلتُ يابحرُ
كنتَ دمي
وترابُ السواحلِ كانَ الجسدْ
قلتُ يابحرُ فينا المدى يتَّحدْ
انا الشيخُ
والطفلُ..
قلبيَ شيطَنَةٌ وولدْ
لكَ الارضُ تاجٌ
قلتُ يابحرُ
آتيكَ
لابحرُ الآن حتى أكون سواكَ
سوانا هو الضدُّ..
..إطفئ قرونَ المياهِ..وَلِدْ
ساحلاً هادئاً
يَصلُ اليومَ بالغد

يابحرُ
يابحرُ هاتِ يدكَ
لكي أرتقي فَرحاً زُرقتَكْ
ونُشعلَ للفاتناتِ هناكَ على الشطِّ وردْ

ستَرانا الطيورُ
وتحملُنا للأغاني
ففي الحزنِ يابحرُ منفىً وبُعدْ
هدأ البحرُ
يابحرُ
هاسُفني.. عودتي نحوَ نصفي
ونصفيَ ماءْ
ونصفُ الحبيبةِ شَهدْ
سقطَ الظلُّ
وانتشرَ الليلُ
فاندفَع الموتَ
ياموتُ عُدْ
لنا البحرُ وجهٌ..تَورُّدُ خَدْ
فقالَ: لي البحرُ.. سيفٌ وعَبدْ!
قلتُ يابحرُ نَسِّقْ رماحَكَ
قد أقبلَ الموتُ
ياموتُ عدْ!
هنا الكائناتُ اتتْ رضعتْ من حليبِ جموحي
ولمْ يكُ في الارضِ قَبلَكَ حِقدْ
قلتُ: فلتكن الحربُ ياموتُ فلتكن الحربُ
قالَ: انا الجزرُ
قلت: انا المدُّ
آندفعنا..اختلطْنا
وكانتْ اعاصيُرهُ سيفَهُ
وذئابُ الرياحِ اصابعَهُ
قُلتُ ياحبُّ خُذ بيدي الانَ
حصِّنْ شراعي وياحبُّ شُدْ
وتجمعَ فينا صباحٌ..صغارٌ
حدائقُ..خيلُ مدىً لايُحدْ
وكانتْ كواكبُنا لاتُعدْ
سقطتْ من يدِ الصوتِ وجهتُهُ
واعاصيُرهُ
قالَ اني يد العدوُ وما من صداقتنا الانَ بُدْ
قالَ عوليسُ: لا
هتفَ الموتُ فلتتسعْ خطوتي
وليكنْ حقلُكُمْ رملَ نَجدْ
وليكنْ وجهُ «فينُوسَ» في الحدقاتِ رَمَدْ

ومضى فتصاعدتُ قلتُ لنا جولةُ
ومضى
حينَ عُدنا مع الصبحِ نحوَ السواحلِ
قالتْ «دلال»
انظروا تلكَ حيفا
انكساراتُهُ وصلتْ قَبْلنا
واشارتْ إلى كومةٍ من زَبَدْ!

xxx

ودارتْ بنا الأرضُ
جاءَ لنا الموتُ
قلنا لنا أين حيفا؟!
ولم يكُ هذا سؤال
واصبحتِ الأرضُ منفى

يَطولُ الرحيلُ إلى أرضِ يثربَ
مكةُ ابعدُ من خطوتي
والرياحُ تسوقُ المدى للردى
ويطولُ الرحيلُ إلى ارضِ يثربْ
في العتمِ ألفُ سُراقة خلفي
ناديتُ عودوا
ومَنيْتُهمْ
قلتُ عودوا..
تضيفونَ ليلاً إلى ليلكمْ
إذ يسيلُ دمي
ويوزعُ جسمي على حُلْمِكُمْ
قلتُ عودوا
والفُ سُراقةَ خلفي
ولم يبقَ لي رمق غيرُ سيفي!!
وناديتُ عودوا
وَمنيْتُهمْ
لم يعدْ منهمُ احدٌ
كانت الريحُ خلفي سُراقَة
ورملُ الصحاري سُراقَةْ
قلتُ بيني وبينَ المدينةِ يومانِ
فلاتحاملْ على آخري!!
ربَّ شبرٍ من الارض يطلع من خلف هذي الرمال
وُربَّ بدايةْ

تُعيدُ لِيَ الخطوَ من تعبٍ..
وتردُ النهايةُ
التفتُ إلى صاحبي
قلتُ لاتحزنِ الانَ
من بعدِنا يُولدُ الحزنُ
مادامت الشمس للقلب رايةْ
وكانوا هناك
تنبسط الارض تحت حوافرِ افراسهمْ
وتخسفُ من تحتنا!!!
فنراوغُ نارَ اسنتهمْ
قلتُ ياربُّ قُلْ
معنا انتَ ام معَهمْ؟
ودنوا ودنوا
لَفَحَتْنَا السيوفُ اللهاثُ
فقلتُ ايا صاحبي قلْ لَهمْ..قُلْ لَهمْ
سنردُ الأغاني على حزنهمْ
وتفسخِ ارواحهمْ
قُلْ لهمْ..
والتفتُ
فما عادَ لي صاحب
صاحبي الآن تابعُهُمْ !!!
تعبي هَدَّني..فَنَخَتُ خطايَ
وناديتُ: ياللخيانةِ
واقتربَ الموتُ
ياللخيانةِ
ياقلبُ لاتتوقفْ
وياصدرُ لِمَّ فتاتَ الهواءِ
الزنازيْن ضيقةٌ
والمذابحُ حاضرةٌ
والسماءُ
سحبتْ نُطفةَ الشمسِ من دربِنا
فاشعلِ الانَ ياقلبُ ما شئتَ
من عتمةٍ..ولتكنْ لي فضاءُ
حصارُكَ في خطوةٍ ودمٍ
وحصارُك صمت وجرعةُ ماءُ
فلتكنْ لي فضاءُ
بيروتُ تحلمُ في فسحةٍ

تصلُ البحرَ جَهراً باسمائنا
وتُعلمُنا حكمةَ الكبرياءُ
إيه ياحبُ يثربُ تناى
ساعاتبهُا دائماً اين كُنتِ
إيهِ ياحبُ يثربُ تناى
قَطَعْنا ثلاثينَ حزناً
لندخلَها مثلما ندخلُ القلبَ
لكنها الآن تناى

شبابيكُها حَجَرٌ
والغناءُ على سورها حجرٌ
أين هُم؟!!!
من يفضُّونَ حزنَ القصائدِ
إذ ينشدونَ هنا «طلعَ البدرُ»
ياحبُ قد طَلَعَ الموتُ
عمانُ تناى
أيا حبُّ غدْ
مكةُ الانَ اقربُ
ياحبُّ غدْ
لم يَعدْ لي طريقٌ لأُطلق نافذتي طائراً
أو رسائل
إني اعودُ والفُ سُراقةَ خلفي
هزيمةُ شمسِ النهارِ هنالكَ في صاحبي
فلنقفْ لحظةً
سأرتبُ ياحبُ في لحظةٍ ساعدي وصفوفي
لكيْ اتجمهَرَ
ثم أُباغِتُهمْ
ليسَ من خَلفِهمْ
من حُضورِ الذئابِ بأسيافِهمْ
من خيامِ الجيوشِ بأرواحِهمْ
من مرورِ الخرابِ على صدرِهمْ
وانحناءاتِهمْ
مكةُ الانَ اقربُ
والنهرُ صوتي
وخلفَ أريحا
جبالٌ انادي فَتَي وتاتي

وغافلني تَعبٌ فغفوت
وقالَ لِي الحلمُ.. هلْ يتعبُ الحُلْ
قلتُ: ذُبِحْتُ
أطلَّ لِيَ الموتُ
من أنتَ.. قُلتْ؟!
فقالَ: أنا الانَ انتْ
وقبلَ دنوِّ خُطاهُ انتصبتْ

إنها شهوةُ الحرب تتقدُ
أتكونُ المنافي.. ولي بَلَدُ

... ...
وقاتلتُ فيكَ الحِجابَ
ولغزَ البدايةِ
قاتلتُ فيكَ غموضَ الحكايةِ
قاتلتُ بردَ الاصابعِ هداتَها
وتفتتَ تُفاحةِ الوقتِ
قاتلتُ صمتَ خطاكَ على عتابتي
وقاتلتُ ذاتي
لأرى جسدي عالياً
وضلوعي قصيَّةً
وقاتلتُ نَرجسةَ السرمدية
وناديتُ:قابيلُ..أين أخوكَ
قالَ لم أكُ حارِسَهُ
وتصاعدَ صوتُ دمٍ في البراري
فناديتُ:قابيلُ لَمَّ اخاكَ
ولِمْ نصالَ الحجارةِ من دمهِ
واسمهِ
كيفَ علقْتنا في السوادْ
وادخلتَ ذاكَ الغرابَ الى بيتِنا
ليشاركنا خبزَ اطفالنا
حضنَ زوجاتِنا
مصرُ كانتْ لنا
مصرُ كانتْ لنا
وغُرابُ السلام على بابنا

جاءنا ظُلْمةً ترتدي هدأةً
وتُعلمُنا
كيفَ نطوي الشوارعَ في القبرِ ليلاً
ونمضي صباحاً لأكفاننا
واقفٌ في المدى عتمةً..واقفُ
وجهُ هذا الغرابْ
لايُعلمُنا ان نواريَ موتا
يُعلمُنا ان نواري الحياة
..قابيلُ دعْ جثةَ الموتِ عاريةً كي نراه
ونسددَ ازهارَنا نحوَهُ
لنردَّ الطُغاةْ
فلا نطلبُ الانَ مغفرةً
بعد «صبرا»، انطفتْ هيبةٌ وإلهْ
ولنْ نركعَ الانَ إن الصلاةْ
تمردتِ اليومَ
وابتكرتْ شرفةً للقتيلِ
وللصمتِ انشوطةً في الفلاهْ
وابتكرتْ جمرةً للمياهْ
فدعْ جثةَ الموتِ عاريةً كي نراه
ونقاتلَهُ في انصياع الجنودِ
نقاتلَهُ في الاذاعاتِ
في الانقلاباتِ
في هيئةِ الأمم.. البرلماناتِ
فيما يقول لنا الجنرالُ
ومَا يتراجعُ عنهُ السؤالُ
وفيما تُخبئُ جَهراً يداهْ
ودعْ جثةَ الموتِ
دعْ جثةَ الموتِ عاريةً كي نراهْ

كانَ عمريَ جِملًا وكُنتُ خُطاهْ
وكانَ دمي غائماً في رؤاهْ
كانَ عُمري
جِملًا
وكُنتُ
خُطاهْ

تَجرَّدتُ من سنواتي
عبرتُ الزمانَ
وقلتُ ليَ الانَ كلُ حياتي
تجرَّدتُ من سنواتي
ذراعيَ ابيضُ
صدريَ ابيضُ
روحي بيضاءُ
إسمي..دمي
ظليَ الانَ ابيضُ..
صمتي..وانشودتي..كلماتي
وقلتُ ليَ الانَ كلُ حياتي!!
التواريخُ اخمدتُها في دمائي
الدقائقُ مطفأةٌ
يافعٌ اولُ العشبِ فيَّ
ومشرقةٌ ظلماتي
حافلٌ مهرجانُ السواحلِ
طائرةٌ خطواتي
وشفافةٌ كالرؤى أُغنياتي
سأُغلق ابوابَكَ الان
اسحبُ ماكنتُ اسلمتُهُ ليديكَ
ونيرانَكَ القاتلاتِ
وأُطلقُ ما شاءَ لي سيدي الحبُ من طلقاتِ
لينهارَ فيكَ الظلامُ
وتبزغَ القمارُ ذاتي
الشوارعُ بيضاءُ تركضُ
والبحرُ ابيضُ
صافيةٌ صَحْوتي..وسُباتي
فلا شيء يحكمني الانَ فيكَ
تجرَّدتُ ياموتُ من سنواتي!!
....
ولم يكُ بيني وبينَ الذي قُلْتُهُ
غيرُ فوضى الحمامِ
التي ايقظتْ هداةَ الشرفاتِ
رايتكَ تَصعدُ حقلي فيذبُلُ
تَصعدُ ماءَ الينابيعِ يرحلُ
تصعد زهر البنفسج يجفُلُ
تَصعدُ احجار بيتي...

تفارقني عتباتي
قلتُ لاتئذُ الوقتَ فيَّ..انا خارجَ الوقتِ
خارجَ ظلِّ الملوكِ
وخارجَ رمحِ الطغاةِ
تقدمَ..لاليسَ نحوي ونحوي
فشاهدتُ أولى الدقائقِ تسودُّ
واجتاحَ عرسَ كرومي
وعمَّ خريفٌ طويلٌ غُصوني
توارَدَ رَغَدٌ
وعمَّ الجهاتِ
قالَ ماجئتكَ الانَ كيْ اقبضَ الروحَ
او املأَ الكاسَ من دمكَ الزهرِ
حتى تفيضَ سواداً على كتفيَّ صفاتي
فلتكنْ روحَ هذا البياضِ إذن
فلتكنْ روح هذا البياضْ
ولكنني أشربُ اليومَ مااخضرَّ حولكَ من مطرٍ
واغانٍ..واسحبُ زيتونةَ الروحِ
من شعرِها للجفافِ..
وأطفئُ عشبَ الضفافِ
هنا وهنالكَ..عشبَ الضفافِ
قلتُ:حقليَ هذا
فقالَ:فلاتي!!
وشاهدتُ قربيَ بعضَ رُفاتي
نهضتُ وناديتُ
فليكنْ السهلُ قمحاً
وهذي التلالُ شَجرْ
ولتكنْ الريحُ سفحاً
لاقطفَ هذا الثَّمرْ
وليكنْ البحرُ عرساً
ولونُ الفراشِ وتَرْ
وليكنِ الحلمُ بيتاً
وبعضُ المُقامِ سفرْ
سفرْ...
فاخضرت الارضُ ثانيةً
وشاهدتُ «بدراً»يغادُر اكفانه وهو يُنشِدُ ملَّ الفضاءِ:
مطرْ
مطرْ
مَطرْ
نلاقيكَ فلتتقدمْ إذنْ..
ونناديكَ:ها نحنُ دوماً هنا
فمنْ ايِّ زاويةٍ سوفَ تخرُجُ ريحاً علينا
وتَقْلعُنا؟
اتفاجئُنا؟
وكلُّ الجهاتِ منازِلُنا
ولو شاء جلجامشُ البابليُّ لردَّكَ عن روحهِ وحدَها
ولكنَّه عادَ بالعشبِ عادَ لنا كلِّنا
غافلتْهُ الرؤى لحظةً إذ راى الموتَ يَهزِمُ «أورَ» باكملِها
ولكنْ طيبةُ آبائنا..
فيهِ ما ابصرتْ غيرَ زُغبِ الحواصلِ
ماابصرتْ غيرَ اكفانِنا
هذا صدى «أورَ» في روحنا
«ويَغْبَدُ» تخضرُ داخلنا
«وعكا» تردُّ الغزاةَ هناكَ بسيفٍ من الموجِ او ضلعنا
«وبيروتُ» تخفقُ في صدرنا
ولو خُيِّرتْ شَهوةُ الليلِ فيكَ
لوزعتنا..في رؤوسِ الجبالِ
هنا وهنالكَ
اشلاء أشلاء
لاشيء فيها يُشابهنُا
كانكَ اذ تقطفُ العمرَ تخشى مقابرَنا!!
فتبتكرُ الغربةَ
الهجرةَ
الفلواتِ المنافي..القيودَ
حرابَ الجنودِ
انشطارَ القذيفةِ
«نيرونَ»..«شارونَ»
كذبَ الصحيفةِ..حُكّامَنا
ولكننا نُنشِدُ الانَ
نحنُ هنا كلُّنا
تجيُ الينا وتحملنا جثثاً
واحداً
واحداً
واحداً

واحداً
ونَحملُ منكَ الى قبرنِا
ما اقتطعتَ من القلبِ
نحملُ منكَ الكثيرَ
لأنّا هنا «النحنُ»
لكنكَ «الأنتَ»
وحدكَ تمضي
توزعُ جسمَكَ فينا
وتدفنُ غربانَ عمركَ فينا
نموتُ..وما زلتَ تنتحرُ
ونحيا..وما زلتَ تنتحرُ.
ونملأُ هذي البراري غناءً.. صغاراً
ويملؤنا المطرُ.
بلاداً وقمحاً مواسمَ عشقٍ طويلٍ
ويتبعنا القمرُ
إلى ساحةِ الرقصِ حيثُ الظباءُ هنالك
تعلو..وتنحدرُ

وما زالتَ تمضي وحيداً بعيداً إلى جثةٍ
وفيما تبقى لها من دقائقَ تنتحرُ
ويخرجُ طفل الى ساحة الحُبِّ في صفحاتِ كتابِ القراءةِ
او في النشيدِ ويَصرُخُ في الأرضِ اين طغاتُكَ، ياتي الصدى
هنا انكسروا
ونبصرُ ليمونةَ الخوفِ فيكَ تذوبُ
وتصفرُ..تنفجرُ
وتنحلُ تنحلُ..تندثرُ
كلما انشدتْ طفلةٌ في الطريقِ إلى المدرسةْ:
ضوءُ قلبي «دلالُ»و «لينا»
وصوتُ دمي «عمرُ»
ونبقى..
ونصعدُ احزانَنَا واناشيدنَا
وتغافلُنا ثمَّ تنسلُّ سراً
وجهراً الينا وتنتحرُ
..نموتُ..وما زلتَ تنتحرُ
ونحيا وما زلتَ تنتحرُ

التمساح والفقمة

أحمد قباني

هاهو ذا يغسل وجهه للمرة الثانية في الحوض الصغير القائم في ركن الغرفة رقم ٣١ بالطابق الثالث من مبنى داخليات الطلبة الاجانب. اغلق «دنجا» صنبور الماء.

ـ سيتجه الآن إلى الدولاب ليتفقد كنزه

حدثت «دينا» نفسها من تحت الأغطية السميكة، مفتعلة الاستغراق في النوم مخافة ان تعتريه واحدة من نزواته التي تهيجها مثل هذه الصباحات الشتائية. هاهو ذا يشرع في فتح اقفال الدولاب الثلاثة بتمهله المعهود. لقد تعودت «دينا» كل هذا وحفظته عن ظهر قلب. ثمانية اشهر قضت معظمها معه في هذه الغرفة الصغيرة. لم تكن تستطيع الدخول والخروج إلا يومي الاحد والاربعاء عندما يكون هوريا العجوز في حراسة مدخل البناية. شيئان، رغم الأشهر الثمانية، لم تستطع أن تعتاد عليهما في «دنجا». رائحته، والألم الذي يخلفه فيها. لم يكن متسخاً، كلا... فقد كان يستحم اكثر من مرة في اليوم الواحد. ملابسه نظيفة ومرتبة. غير ان تلك الرائحة كانت تنبثق من داخله مع كل ما يخرج من تحت جلده، عرقه، شعره، اظافره، كلامه.... ولم تكن دائمة بحيث تتعودها او تتصالح معها. كانت تندفع بغتة ثم تنكمش بنفس المباغتة. في لحظات الألم كانت «دينا» تبحث عن شيء من الخدر في تلك الرائحة، بين إبطيه وثنايا عنقه وفي تمتماته الافريقية المبهمة.

ظل «دنجا» واقفاً امام الدولاب يتفحص محتوياته بنظرة متانية. زجاجات الويسكي والبراندي وعلب البيرة الهولنديه وبناطيل الجينز والسيكاير الامريكية وجواريب النايلون الايطالية... بضاعته التي ظل يتاجر بها طوال سنوات دراسته الخمس، إضافة الى العملة التي يشتد اسوداد سوقها مع قدوم السياح في نهاية الربيع. تناول حقيبته السوداء الصغيرة المكتظة بمئات الدولارات والماركات والفرنكات، الحقيبة التي لاتفارقه أبداً. قبل ان يفتحها رمق السرير بنظرة حذرة ومن ثم تفحص محتوياتها على عجل. رغم انهما شرعا في اجراءات الزواج منذ اربعة اشهر إلا ان توجسه من «دينا» لم يُزَل أبداً.

سمعته يغلق القفل الأخير فانكمشت وشدت على اسنانها تحسباً لصفعة الوداع التي تتلقاها على ردفها كل صباح. طقسه الأخير الذي يصر على ادراجه تحت بند المداعبة.

ـ لن يتسنى لك النوم هكذا في افريقيا.

قال وهو يصفع ردفها فوق الاغطية... ثم أردف ضاحكاً بصوته الأجش:

ـ ستحلبين البقر مع الشروق.

اغلق «دنجا» الباب خلفه بالمفتاح. انتظرت «دينا»

تنصت لوقع خطواته تبتعد في الممر وتريثت حتى غابت على الدرج. القت بالاغطيه وقفزت إلى النافذة ففتحتها على مصراعيها وأفردت جسدها للهواء المشبع بالطراوة. ظلت هناك ممتشقة عريها الغض يتدلى شعرها الاشقر حتى بداية الردفين، مغمضة عينيها تتشرب الندى بنشوة صوفية متئدة حتى تورد خداها ونبضت حلمتا نهديها الصغيرين. ثم اخذت تفتح عينيها الخضراوين تجترع الضوء المفضض بتمهل مدهوش بالسحر الكلي البياض الذي يسكن بالخارج. الجليد الذي غمر كل شيء كان مايزال يتساقط كالزغب وقد تكوم هشاً على افريز النافذة، بينما تدلت من اطارها العلوي خيوط بلورية من الندى المتجمد.

مدت «دينا» يدها وجمعت قبضة من الجليد الهش اخذت تكورها بين اصابعها حتى تصلبت. تراجعت الى الداخل قليلاً ورمت بكرتها الصغيرة عبر النافذة ثم اشرابت على امشاطها تتابع سقوطها بالخارج، ولكنها ارتدت الى الداخل مصعوقة. الكلب المكمم عند نهاية السلسلة هو الذي استدار. رفع راسه إلى اعلى في اللحظة التي مرقت فيها الكرة الجليدية الصغيرة من فتحة النافذة. الشرطي الذي يقوده لم يلتفت ولكنه بالتاكيد انتبه لسقوط الكرة. الكلب سيقود الشرطي الى حيث سقطت وسيشتمّ فيها رائحة كفها. هرعت الى المشجب، اخذت ثيابها ولكنها امسكت بها الى صدرها وانكمشت في الركن المعتم. اذا اشتم ذلك الكلب الكرة فلن يحول شيء دون صعودهما اليها. ارخت سمعها مترقبة وقع الحذاء الثقيل وهو يرتقي الدرج مسبوقاً برنات السلسلة الحديدية ولهاث الكلب. لابد أن يكون الشرطي قد حرر فكه من الكمامه. اطبقت على فمها حتى لاتفلت منها صرخة. تصورت مخالب الكلب تخرش الباب وصوت الشرطي الحاد يقطع السكون:

- لاتحاولي اي الاعيب فنحن نعرف انك بالداخل.

نفس العبارة التي نادوا بها «روديكا» صديقة السوداني ثم جروها بنور الممر. لو جاء الشرطي وحده ربما كانت تستطيع أن تحيده بعريها البديع. لكن هذا الوحش الرهيب لايعرف كنه هذه اللغة. لقد راته مرة متروكاً في حراسة غجري ضبط يشتري سيكاراً من الطلبة الأجانب. كان يجلس قبالته بلا سلسلة وبلا كمامة، مدلياً لسانه لايكف عن اللهاث او يحيد ببريق عينيه الصفراوين عن وجه الغجري. كان الغجري يتصبب عرقاً في عزّ الشتاء. لم تكن تراوده فكرة الهرب وإنما كان مرعوباً من احتمال إتيانه بحركة غير مقصودة قد يفسرها الحيوان خطأ

حانت منها التفاتة الى المرآة. بوغتت بالشحوب الذي بدا على وجهها. أستدارت وتطلعت الى نفسها. مسحت خديها برفق. لم يستطع تزاحم الانفعالات أن يعتم بريق جمالها. امسكت بشعرها وحولته امامها ومضت تمشطه وتستغرق في الانشغال بذاتها. سقوط ضوء النافذة على جانب من جسدها جعل خطوطه تبرز بعنف، ساحر. الجميع كانوا مندهشين لماذا تخيرت «دنجا»...

ماالذي يعجبك في هذا الغوريلا؟

كلهم كانوا يبدأون أستدراجها بهذه العبارة. كل الرجال يفسرون اختيارها لدنجا بامور تشغل فحولتهم. لا أحد يبدو راغباً في الخروج من حيز تلك الدائرة. صرخت وهي تنكمش في الركن على اثر حركة مفاجئة على الباب. دخل «دنجا» وهو يتقافز فرحاً ويلوح في وجهها بورقة صفراء.

- لقد حصلت عليها... الموافقة.. انت الآن زوجة السيد دنجا ماجوك. ارتمت على صدره واجهشت بكاء سنوات طويلة...... ..

اخيراً، ها هي تحلق بعيداً عن مدينتها. حاولت ان تستجمع أطراف الاشياء لتشكل منها هيئة للحقيقة التي لاتكاد تصدقها.. بل تحس ازاءها بمزيد من الارباك.

- لماذا تاخذين معك هذا المعطف الثقيل؟

بوغتت بسؤال «دنجا» الذي كادت ان تنسى وجوده وهو غارق يصب من ويسكي الطائرة الرخيص .

- ليس ثمة جليد في افريقيا

اضاف «دنجا» ثم أردف مازحاً بصوته الأجش

- إلا اذا كنت تزمعين الاقامة في الثلاجة.

ابتسمت «دينا» واراحت راسها على كتفه وحاولت ان تحلم دون جدوى. كان راسها مزحوماً بخليط من الحزن والفرح المبهمين.

- كم من الزمن سنمكث في روما؟

سالت وهي تداعب كفه

- يوماً... وربما اقل... ثم نطير الى افريقيا.

- اذن ساحتاج الى المعطف الثقيل... ارايت.

- ومن قال إننا سنخرج من الغرفة؟

ضحكا... ران بينهما صمت قصير... قطعت دينا الصمت قائلة

- هل تعدني بشيء؟

اكتسى وجه «دنجا» بنظرة متسائلة!

- عدني بانك لن تغضب مني... او تحقد عليّ

ضحك دنجا... ثم ضحك مجدداً وهو يهز راسه يبحث عن كلمات مناسبة:

- ربما لا اكف عن ضربك على عجيزتك.. وربما اضربك احياناً بصورة اقسى.. ولكن... أن احقد عليك؟!... لااحد يحقد على زوجته..

- اقسم لي... بماذا تقسمون؟

- نحن؟... بعضنا يقسم بالله وبالمسيح.. وبعضنا يقسم بالساحر.. او البحيرة... او التمساح... او الغابة.....................

- إذن هذه هي روما؟!

رددت الجملة بينها وبين نفسها عشرات المرات وهي تتطلع من نافذة الفندق الى الشوارع المكتظة بالناس دون ان تحسّ بشيء خاص. لم تكن لتختلف في وهلتها تلك عن بخارست او صوفيا او بودابست... المدن الثلاث الوحيدة التي كانت تستطيع السفر إليها.

تركت النافذة وعادت الى الغرفة. كان «دنجا» مايزال يغط في نوم عميق والغرفة ماتزال مشحونة بصدى صرخاتها المتقطعة وتمتماته المبهمة. لم تدعه لحظة رغم تعبه. جعلته يضاجعها ساعات بدأتها بافتعال وانتهت الى نشوة شبيهة بالتكفير. فتحت الدولاب بحذر شديد. اخرجت حقيبته السوداء الصغيرة... فتحتها... استلت منها رزم الدولارات والفرنكات والماركات... اخذت جواز سفرها.... تناولت معطفها الثقيل وحقيبة يدها... فتحت الباب... وقبل ان تمضي استدارت برهة تتطلع فيه... بدا في عريه الداكن ممدداً وسط الملاءات والأغطية البيضاء مثل تمساح يجرب العوم في بحيرة متجمدة.

من محاولات تجديد الشعر

علي الحسيني

عندما صدرت مجلة «الثقافة» المصرية عام ١٩٣٩ باشر صاحب امتيازها المرحوم الاستاذ أحمد أمين حملة نقدية داعياً فيها الى تجديد الشعر العربي والتخلي عن القيود التي كبلته طوال قرون التخلف.

وكان يعتقد ان الشعر الجاهلي قد جنى جناية كبيرة على الشعر العربي، حينما ظل الشعراء العرب يترسمون أوزانه وقوافيه وأساليبه الفنية وموضوعاته التي لم تزد على المدح والرثاء والوصف والهجاء والنسيب.

وقد أثارت سلسلة المقالات النقدية التي نشرها أحمد أمين تحت عنوان «جناية الأدب الجاهلي على الأدب العربي» ردود افعال مختلفة. فمن الذين اعتبروه مغالياً في آرائه المرحوم الاستاذ عبد الوهاب عزام، حيث جهد نفسه، عبر بضعة مقالات، على الاتيان بالادلة الكافية للبرهنة على غلو أحمد أمين وعدم صحة بعض آرائه. فيما نشرت المجلة في أعداد مختلفة بعض المقالات التي تؤيد التخلي عن الأساليب التقليدية في الشعر، والنزوع الى طلاق القصيدة العربية من القافية ومن الوزن أيضاً.

ان دعوة أحمد أمين لتجديد الشعر، ليست في واقع الحال إلا تأثراً بالثقافة الغربية الوافدة الى مصر، بدليل انه لم ينشر في مجلته «الثقافة» إلا قصائد اتبعت ذات الأساليب الفنية التي تمتاز بها القصيدة العربية الكلاسيكية.

والاستثناء الوحيد الذي يمكن الاشارة اليه هنا، ما كتبه «محمد فريد ابو حديد» في العدد (٢١) من السنة الأولى من المجلة، والصادر في ٢٣ مايس ١٩٣٩، بعنوان «عطيل الزوج الغيران كما يصوره شكسبير، حيث قام الاستاذ ابو حديد بترجمة نصوص شكسبير شعراً موزوناً دون التقيد بالقافية.

ومع ذلك فقد نشرته المجلة كما تنشر النثر. وبالنظر لأهمية النص، باعتباره احدى المحاولات الاولى في تجديد الشعر العربي، وجدت من المناسب اعادة نشره في «الاقلام» الغراء، بعد أن حررته من شكله النثري الذي نشر به، ووضعت للنص عناوين فرعية تربط بين أجزائه.

وان هدفي من ذلك هو الاسهام في توثيق كل محاولات التجديد، وهو ما تفعله «الاقلام» بين آونة وأخرى.

(النص)

● عطيل يدافع عن نفسه امام مجلس الشيوخ

سادتي، ايها الكرام القدامى
ياأولي الباس في جلال وحلمٍ
وأولي النبل من ذؤابة فضل:
انا حقاً اخذت بنتاً لهذا(*)
وتزوجتها، وذلك ذنبي
ليس لي غير ذلك الفعل ذنبٌ
إن قولي مجردٌ لم تزنهُ
زينةٌ، تخلب الفؤاد، فاني
لم أُنشَّا في السلم، بل كنت عمري
منذ عهد الصبا ربيب حروب
ليس لي قدرة على وصف امرٍ
من امور الحياة، إلا حديثاً
بنزالٍ، أو وصف حربٍ وطعنٍ
ولهذا فلن يجيد لساني
في دفاعي عما صنعتُ، ولكن
إنْ سمحتم بصبركم، واذنتم
بسماعي، فسوف القي حديثاً
غير ذي زينةٍ، بغير طلاء:
سوف أحكي لكم حديث غرامي
واصفاً ما اتيت من فن سحري،
وعقاقير صنعتي. وسالقي

(*) المقصود به «برابانتو، والد ديدمونا، وهو عضو في مجلس الشيوخ في جمهورية البندقية.

دونكم طلسمي ونفثي؛ فهذي
تهمتي الآن، سوف احكي حديثي
لتروا كيف قصتي مع هذا

● رد «برابانتا» والد ديدمونا على خطاب عطيل:
هي عذراء ـ لا وقاح ـ عليها
خفرٌ وادعٌ إذا هي سارتْ
يتندى جبينها، فاروني
كيف تسطيع مثل تلك هياماً
بكريهٍ تخاف من ان تراهُ
كيف تسطيع حبه رغم طبعٍ
غير اطباعها، وسن وقومٍ
غير اندادها، ودينٍ غريبٍ،
واختلاف في كل شيءٍ؟ لعمري
إنَّ من ابلغ الضلال اعتقاداً
مثل هذا. اذات عقلٍ حصيفٍ
كابنتي تركب الضلال ركوباً،
رغم كون الطباعِ والعاداتِ؟
لا، فلا بد من سلاحٍ خفيٍ،
كان في الأمر عدَّةً للخبيثِ
فلنجد علةً لما كان منها
في افانين مكره، وضروبٍ
من خداع الجحيم، ذلك أولى.
ولهذا اقول غير مُوارٍ،
إنه احتال في صناعةِ شيءٍ
من عقاقير ذات فعلٍ قويٍ
في دم الجسم، او اقول سقاها
كأس خمرٍ مسحورةٍ، فدهاها
مادهاها من فعل هذا الشراب.

● ياجو يستعطف عطيلاً ان يعفيه من الاجابة عن خيـانة ديدمونا له:
اعفني بالله، إني عالمٌ
انَّ بي طبعاً ذميماً سيئاً
هو سوء الظن، حتى انني
قد يريني الظن عيباً فادحاً
حيث لاعيب. فلا تتبع فتىً
يخطىء الأحكام مثلي هكذا.
لا، ولا تدخل على القلب شجىً
من امور لم تحقق وشكوك
ليس من نبلٍ ولا من حكمةٍ
انني افشي شكوكي، وأرى
إنَّ هذا ليس مما يرتجى
فيه خيرٌ لك، او فيه سلام

● جواب ياجو على سؤال عطيل: ماالذي تعني؟ فقال:
شرف الانسان اغلى، سيدي
من سواد القلبِ. هذا يستوي
فيه مَنْ كانوا ذكوراً او اناثاً.
إن مَنْ يسرق مالي يَغتري
تافهاً، فالمال عندي عَرَضُ
هو لاشيء، فقد كان معي،
ولقد صار اليه، مثلما
كان قبل الآن عبداً لألوف.
إنما سالب عرضي نال ما
ليس يغنيه، وقد افقرني

● ياجو يستعطف عطيلاً ان لايطيع عاطفة الغيرة:
ايها السيدُ حاذرْ. لاتطع
هذه الغيرة. حاذرْ. إنها
غولة تسخر من مقتولها،
بعد ان تنهشه. كن حذراً
إنَّ مَنْ يعرف في زوجته
انها تخدعه، لكنه
ليس يهواها، فلن تزعجهُ.
إنما يابؤس مَنْ في شكه
يتلظى، والهوى يكوي فؤادهُ

● ياجو يستمر في استثارة عطيل:
موسرٌ مَنْ كان في الفقر قنوعاً
واشدُّ الفقر مالٌ طائلٌ
مع خوف الفقرِ. ربي نجِّني
من لظى الغيرة، واحفظ منه اهلي

● عطيل يحتدم كبرياءً فيقول:
لِمَ هذا القول؟ هل تحسبني
ذلك الغيران يمضي هائماً،
مثلما يسبحُ في ابراجِهِ
قمرُ الليلِ؟ فلا كنت إذنْ.
إنني إنْ كنتُ امضي هائماً

مثلما تحسبُ، لم ابلغ سوى
مبلغ التيس. ولكن عزمتي
عزمةٌ لاشك فيها، إن بدا
لي وجه الريبِ. إني لا أرى
سبباً للريب عند امراتي،
لو يقول الناس عنها إنها
ذات حسنٍ، تشتهي الأكل اللذيذ،
او تحب الناس، او ثرثارةٌ،
او تغني، بل إذا مازعموا
إنها تلعبُ، او تحسن رقصاً.
ليس هذا الوصف عيباً، إنه
صفةٌ محمودة عند العفاف
اي صديقي. إنما الشك إذا
ابصرت عيني؛ فإما ابصرتْ
فدليلٌ؛ فاذا ماصدقتْ
آيةُ البرهان لم تبق الشكوك.
عند هذا سوف ابقى على
غيرةٍ بين ضلوعي او غرام.

● عطيل ينفجر بوجه ياجو:

بئسما قلت. ثم بعداً لوجهك
انت عذبتني عذاباً اليما
ولخير للمرء ان يتردى
في مهاوي الشنار وهو جهولُ
ليس يدري، من ان يُلمَّ ببعضٍ
من معراته ويجهل اخرى

● عطيل يستمر والالم يعصره:

لم اكن عالماً بما كان منها
في هنيهات خزيها المخلوسِ
لم ار الشر، لا، وما جال عندي
خاطرٌ انها تخونُ، وماذا
ضرني منه؟ كنتُ اقضي الليالي
هادىء النوم، خالياً مسرورا
إنني لم اجد على شفتيها
اثراً شاهداً بتقبيل كاسو.
إنني إنْ سُلبت شيئاً ولكن
ليس بي حاجةٌ اليه، فاني
لم أُضعه، مادمتُ اجهل فقدهُ

● ياجو يبدي الأسف:

إنني آسف لقولكَ هذا

● عطيل يستمر في الحنق والياس:

إنني كنتُ لا ازال سعيداً
لو يكون الجنود ذاقوا جميعاً
جسمها الغض، ما جهلت مصابي
فاذا بي ولن اذوق سلاماً
بعد هذا، ولن الذَّ هدوءاً.
فوداعاً من الجيوش الغوازي،
ووداعاً من الحروب الضواري،
وميادينها الفساح، وفيها
يحمد الزهو والغرور، وداعاً
ايها الصاهلاتُ والابواقُ،
ووداعاً مما اثار فؤادي
من طبولٍ تدق فيها وزمرٍ.
ويل نفسي فما اشد وداعي
من لوائي ومن ولاية امري،
ومن الكبر والعزازة فيها،
ومن المجد في مجال الحروبِ.
قد تولى عطيل عن كل شيء
ونضا عنه غاليات الأماني.

● ياجو يسخر:

اصحيحٌ مولاي هذا؟ احقاً؟

● عطيل يزداد ثورة:

ايها الوغد، قم وحقق دليلاً
إنَّ محبوبتي بغيٌّ. واكدْ
ببراهين بيناتٍ صحاحٍ.
ويميناً بحق رب البرايا،
قسماً مغلظاً، لئن ثار غيظي
لاذيقنك العذاب اليما،
ونكالاً من دونه تتمنى
ليتما قد ولدت كلباً خسيسا

● ديدمونا تسال عطيلاً عن اسباب حنقه وغضبه عليها:

مم تبكي؟ ويلاه! وابؤس يومي!
ليت شعري مولاي. دمعك مني

● عطيل يجيب على سؤال ديدمونا:

ليت دهري بكل همٍ بلاني،

من عذابٍ ومحنةٍ، ورماني
في مهاوي الإملاق، او ليت إني
صرتُ في ذلة الأسار، وحلتْ
فجعة الدهر في أعز آلأماني،
كنت لو ذاكَ، لست اعدم شيئاً
من عزاءٍ طي الفؤاد. ولكن
ويل نفسي! قد صيرتني الليالي
هدف العار للزمان، فيبقى
ببنان الهوان نحوي مشيرا.
غير إني قد كنت اسطيع صبرا
واحتمالاً برغم هذا، ولكن

اي صبر وقد فقدت عزائي؟
اين مني ما فيه أودعتُ قلبي؟
اين مني ما كان روح حياتي،
فاذا ضاع لم تكن لي حياةٌ؟
اين مني ما كان نبع وجودي
يستمدُّ الفؤاد منه معيناً،
فاذا لم يمد جف معيني؟
إنني عفته عفافاً وزهداً،
لست ابقيه في يديَّ كحوضٍ
للأفاعي، تاوي به، تتلوى
بين أركانه، وتنسل فيهِ.

● ماقاله ياجو بعد الحكم عليه بالموت:

لاتزيدوا في القول حقداً وظلماً.
لا، ولا تنقصوا شناعة جرمي،
بل عليكم أن تنعتوني محباً
مفرطاً في الهوى، ولم يكُ فيه
مسرع الشك، ثم قولوا دهاهُ
مكر واشٍ اصابه بخبالٍ،
فرمى جاهلاً يتيمة، درٍ،
كسفيه الهنود، يجهل منها
انها درة اعز واغلى
من ابيه وقومه. ثم قولوا
قد تركناه باكياً بعيونٍ
ترسل الدمع هاميات، وكانتْ
ذات كبر عصيةِ التسكابِ.

قصص قصيرة جداً

محمد سماره

١ـ ظلال

خلف الواجهة الزجاجية للمقهىٰ تركت الأشجار اوراقها الخريفية تسقط تحت اقدام المارة، ولم يكن الرجل العجوز الجالس قد انتبه الى قبعته التي تدحرجت على الارضية المبللة. التقطها متذمراً، وقبل ان يضعها على رأسه سحب من جيبه جريدة قديمة، تاملها بعينين فارغتين، واشعل للمرة الثانية، غليونه الغليظ. فبدا الدخان ـ تحت الجريدة ـ كفوّهة مشتعلة. التمع الفضاء في الخارج، وهطل المطر، فتامل المارة وهم يلوذون بالاشجار القريبة، وقد بدوا، خلف الواجهة الزجاجية، كالوان مائية متداخلة.

حين التقط بصره شبح امراة عجوز تتجه الى مدخل المقهى، انقبض صدره، وهمس كالمطعون: ما الذي جرىٰ!؟

راقبها وهي تدفع البوابة الزجاجية، وسمع ارتطام حذائها بالأرضية الحجرية، فتهيا سلفاً لما سيحدث.

اجفل شي ما في داخله. وقالت المراة وهي تقترب: انت هنا اذن!

حين اصبحت فوق راسه تماماً، قرّبت وجهها من اذنه وهمست بشيء هز الرجل راسه على اثره بصمت، وقد أدرك ان قنبلة ما ستنفجر!

ترك رماد غليونه يتناثر على ركبتيه، وسحب كرسياً، واشار للمراة بالجلوس. اشاحت بوجهها مستنكرة، وابتعدت عن راس الرجل، وعادت تتحدث ـ هذه المرة ـ بصوت كالزمجرة، فاكفهر وجه الرجل، وكان يرقب قطرات المطر وهي تسيل على الحاجز الزجاجي، مكونة خطوطاً متعرجة. غضبت المراة، واستلت، من حقيبتها، ورقة بالية قديمة، والقتها بعصبية على الطاولة، وغادرت المقهى دون ان تلوي على شيء. هبت ريح حعيفه، فسقطت الورقة على الارضية المبللة. تردد الرجل في التقاطها، ثم قرر الاّ يفعل، وكانت عيناه مازالتا في مواجهة الاجساد الهاربة من المطر. خفض راسه، وهمّ في البكاء، وكانت المراة ـ هذه المرة ـ قد اصبحت في الخارج. راقبها بعينين مغبشتين، فرآها تنشطر ـ على الواجهة الزجاجية ـ الى عدة اشكال مائية متداخلة، مكونةً في الآخر ما يشبه الشجرة الجرداء. لبرهة، ولم يكن يدرك ما الذي يتعين عليه فعله، انكفا على الطاولة، دونما صوت، وكان المطر قد توقف تماماً.

٢ـ دليل

استقبلته بذراعين ملهوفتين، وعانقته باكية. افرحه ذلك، وكان قد ترك في قدمه حذاءه الموحل. انتبه معتذراً، فخلعه متاملاً فوضىٰ الغرفة وآثار الخطوات الرجالية القديمة على السجادة المزركشة.

سحبته الى الداخل، واغلقت الباب. وفكر الرجل: شيء طبيعي ان يشتعل البركان من جديد.

ومن وراء النافذة، راي السماء الصاحية والاشجار التي بدت تحت مطر البارحة كفاكهة مغسولة. مضت المراة الى الغرفة الاخرىٰ وعادت تحمل البوماً استلت منه صورة باهتة اللون وقدمتها للرجل. تاملها باسماً، وقال: اوه.. خمسة اعوام. ياإلهي. اما زلت تحتفظين بثقل الاعوام في المخبا السري؟!.

تسربت دهشته الى صدرها كنفحة اثيرية. دفعته برفق الى السرير، فجلس على الحافة، واخرج سيجارة دخنها بتلذذ، وتامل المراة بثيابها المنزلية الشفيفة، والاصباغ التي

سالت على رقبتها وجزءاً من ياقة الثوب الاحمر، وكان في ميسوره ان يرى المعطف الرجالي المعلّق وانكماش ملاءة السرير، واعقاب السيجاير في النفاضة. ادهشه ذلك، وهمس متسائلاً: لكنك لاتدخنين. ما الذي جرى؟

ارتبكت المراة، وهمت ان تفتح فاها، لكن الرجل عاجلها بقبلة خاطفة، فضحكت المراة، وضربته على كتفه، فتراجع مستلقياً على السرير، متاملاً قامة المراة وهي واقفة فوق راسه، وانتبه الى ياقته التي تلطخت بالالوان. فقال ضاحكاً: ربما تحدث كارثة في البيت هذا اليوم. فهي ستعرف كل شيء.

ادركت المراة مايرمي اليه. تحركت الى الطاولة، وعادت تحمل اسفنجة مبللة، وانبطحت الى جانبه تعالج الياقة. واستطاع الرجل ان يشم رائحة التبغ، والكحول . وتساءل بامتعاض: وهل تشربين؟

عاجلته بقبلة جديدة، فسكن في صدره شيء ما، ودّ ان ياخذها الى مكان ما. نقطتان صغيرتان. نورسان يذوبان مع الضباب، غير ان الرجل ما كان في وسعه ان يرى الشبح اللائذ بالغرفة الاخرى وهو يغادر، متسللاً سياج البيت، تاركاً في الممر حذاءه الموحل ومعطفه المعلّق في الغرفة.

٣- ابواب لم تعد سرية

بعد غياب عاد الرجل الى بيته المنعزل خارج المدينة. داهمته الممرات المغبرّة، والحشائش التي نمت في الحديقة بشكل شيطاني، والازهار التي تحولت الى رؤوس ملتوية شاحبة. وفي الداخل راعته الكتب المبعثرة في كل مكان: على الطاولة. تحت السرير. فوق الثلاجة.

وفكر ما اذا كان ثمة اقدام غريبة وطات بيته الموحش.

تناول كتاباً نفض عنه الغبار، وقد عرف فيه الرواية التي قرا جزءاً منها قبل الرحيل، وكان قد ترك بين اوراقها قصاصة ملونة تدل على الموضع الذي انتهى منه .

وكانت صور الحسناوات الموزعة على جدران البيت تضرب في القلب كالمطرقة. وتساءل منذ متى وهو يحتفظ بهذا السرب النسائي!

قرا الصفحات الاولى من الكتاب، فتذكر البطل المأزوم الذي امضى ثلاثين عاماً صحراوياً يبحث عمن تخرجه من ازمته القاتلة، وكان في كل مرة يخرج الى الشارع متجولاً، باحثاً عن تلك المراة التي رآها في الحلم. ويقرر في سره وهل الاحلام غير واقع مؤجل؟

وقال الرجل الان: ما الذي يفعله رجل وحيد غير ان يمتص اصابع الاحلام. ثم ما جدوى انتظار الذي لاياتي؟

تجوّل في غرف البيت، وكان بصره يسقط في كل مرة على صور الحسناوات واكوام الكتب المبعثرة. وتنازعته رغبة ان يلقي بالكتب والصور الى الموقد حيث تتعالى النار حتى السماء، بينما هو يجلس على كرسيه، متاملاً الافكار والاجساد وهي تلتهب. فهل يمضي العمر حارساً بليداً لم تسعفه تلك الجثث في سدّ فراغ عاشه بطل الرواية قبله لثلاثين عاماً.

انتبه الى آثار خطوات عرف فيها خطوات قطة تتوزع على الارضية، تاركة بقعاً صغيرة كالبصمة. ما الذي جاء بها وكل ما في البيت موصد؟

فتح احدى الغرف فرأى القطة تقبع على احد الكراسي تهرّ بنعومة. رمقته دونما اكتراث، واغمضت عينيها ثانية، فتقدم منها متردداً، ومسّد على ظهرها فتقوس الظهر الناعم باستسلام. وفكر الرجل انها ستغفو حتماً لو استمر في المداعبة. وتذكّر بطل الرواية والاعوام الصحراوية. وقال ما الذي ينقذ رجلاً من ذلك القحط الروحي غير ان ينفذ من بين الجدران كالاشباح.

للحظات داخله هدوء نفسي. مدّ يده، وامسك بالقطة - التي كانت ترمقه باستكانة ونعومة - ووضعها في حجره، وراح يداعب الفرو الناعم متلذذاً بالمواء الانثوي ، واطبق جفناه على حلم لم يحلمه منذ ثلاثين عاماً.

٤- وحشة

في الليل. آخر الليل، ينهض مغادراً فراشه الى الشرفة المطّلة على الحديقة الخارجية. تؤنسه الظلمة وسكينة الليل، والاشجار المغسولة بضوء القمر. يتلمس بيده شجرة من نوع المتسلقات، تسللت اصابعها الخضر الى الحافة العليا للشرفة، واشتبكت مع اسياخ نافذة الغرفة. يستاف رائحة عطرية حادة، ويفكر ان الشجرة ستمد اصابعها يوماً وتتفرع، متخذةً شكل الاخطبوط ثم تدخل النافذة، وتزاحمه في سريره.

انه سيكون سعيداً جداً. سعيداً حد الضحك، وربما الاستلقاء على قفاه. ذلك انه سيجد نفسه مطوقاً بايد ناعمة.

اكليل من الاخضرار العطري تتضوع رائحته في ارجاء البيت. عندها سيجد الوقت للتامل والتفكير كزاهد متعبد.

يتوقف عن التفكير لحظة، متفاجئاً بالقمر الذي اختفى خلف قبضة دخانية سوداء، فيدهشه ان يتسرب الفرح من بين الاصابع كالماء. لكن لابأس فما زال ثمة خيط من الأمل الابيض يداعب القلب. فبعد قليل ستمر السحب ويتحرر قمره، ويطلّ بضوئه الفيروزي. عندها سيعاود التامل والتفكير في الشجرة والاصابع الخضر العطرية، ويهمس ان الشجرة ستلد يوماً اشجاراً اخرى تتسلق النافذة وتمسح عن جدران البيت الوحشة القاتلة.

تخطر في ذهنه المراة النائمة في الغرفة المجاورة.

يا للذاكرة المعطوبة!!

يتقدم من النافذة ويمد راسه، ويحزنه ان يرى الوجه الطفولي مازال شاحباً، متعباً. خمسة اعوام من الحزن اليومي. هو وهي دائماً. والجدران تمتلىء بصور الاطفال. اجساد صغيرة تتقافز كالارانب البرية في أرجاء القلب.

تتحرك المراة الشاحبة على السرير. يفتر ثغرها عن طيف ابتسامة صغيرة، فيبتهج الرجل، ويشعل سيجارة، ويتحرك الى الشرفة متاملاً الاشجار والظلمة والقمر اللامرئي، فيعتصره الم غامض، وتطعنه الظلمة، والمراة الذاوية، والاطفال الغائبين. ويكاد يرى نفسه نبتة صحراوية، ويتساءل بصوت جريح: لماذا الامنيات موجعة دائماً؟!

٥ ـ الصوت البعيد

في غرفتها المنعزلة راحت المطربة القديمة تدندن باغنيتها المندثرة الاولى ، وشعرت وهي تنهي المقطع الاول باحتباس في الصوت ، وبقبضة لامرئية تسحق موضعاً ما في الصدر . كفّت عن الغناء ، ونهضت الى الغرامافون ، فانبعث الصوت القديم ـ صوتها ـ طرياً ، دافئاً ، شعرت معه المراة بخدر لذيذ ، وبفيض من الاحساس الثلجي . ورات المعجبين في المسرح يجلسون ماخوذين ، وبين الفينة والفينة ، تنفجر القاعة بدويّ الاعجاب ، وبرشاش من الورد الابيض والصفير .

تبتسم المراة الآن ، وتدوخ مع الصوت الساحر ، وتدهمها المرآة الجدارية بالوجه المتغضن ، والشعر الذي التهمه البياض ، فتنهض مطعونة ، وتدور في فراغ الغرفة

يكف الصوت في الغرامافون فجاة ، وتصدر الاسطوانة ، صوتاً كالحشرجة ، فتغادر المراة الغرفة وتجلس امام العتبه الخارجية للبيت ، ويسقط بصرها على بضع فتيات يدرجن في الشارع ضاحكات وكانت احداهن تردد مقاطع اغنية شعبية قديمة ، رات فيها المطربة القديمة ، صبية حلوة ذات عشرين ربيعاً ، تقف على المسرح كشجرة الريحان .

دهشت المراة ، وخرج الصوت من فمها مبحوحاً ، مستغيثاً :

ـ ارجوك ..اعيدي ترديد الاغنية ...

دهشت الفتيات ، والتفتن الى المراة التي بدت كالهلعة .

وقالت احداهن : ماذا ؟!

ـ اقول اعيدي ترديد الاغنية . انها الفرح المتبقي .

دهشت الفتيات اكثر ، وتاملن المراة ، وشككن في صحة ماسمعن ، لكنهن وقد راين المراة تنتظر الجواب بلهفة ، داخلهن هاجس خفي في كون المراة عاقلة .

واصلن سيرهن ، وصاحت المراة وراءهن :

ـ ارجوك ..اعيدي ترديد الاغنية . انها الاغنية التي ..

مضت الفتيات ، وقد داخلهن خوف غامض ، وكانت المراة تشير وراءهن بيد متوسلة وتسمع ـ ياللدهشة ـ صوتاً خفياً ، ينبعث من مكان ما ، لصبية ذات جمال اخّاذ كما لو كان يخرج من كهف سري .

هنري ميشو
قصائد مختارة

ترجمة: صونة المصباحي

يعتبر هنري ميشو (١٨٩٩ـ ١٩٨٤) واحدا من اهم واعمق شعراء فرنسا في العصر الحديث. ويرى النقاد انه شاعر التجربة الداخلية بلا منازع. لااحد مثله استطاع من خلال الشعر والرسم ان يستكشف تلك «الفضاءات الداخلية» حيث ينتظرنا الدوار.

اننا مع هنري ميشو نرحل بعيدا الى درجة اننا نلامس جنبات الروح الاكثر عتمة والاكثر خطورة.

عاش هنري ميشو بعيدا عن الاضواء. وسافر كثيراً عبر القارات الخمس وبرحلاته هذه اثرى تجربته الشعرية، ومنح الشعر الفرنسي روحا جديدة لم يعرفها من سبقوه ومن عاصروه ايضا.

المترجم.

أهم مراحل حياة هنري ميشو

ـ ولد في نامور(NAMUR) في بلجيكا في ٢٤ ايار/ ١٨٩٩. وكانت عائلته من الطبقة البورجوازية.

ـ في عام ١٩٠٠ انتقل صحبة عائلته الى بروكسيل حيث قضى سنوات الطفولة.

ـ بين ١٩٠٦ و ١٩١٠ ادخل مدرسة داخلية «باردة وبائسة» على حد تعبيره. وقد تركت تلك السنوات مرارة كبيرة في اعماق نفسه.

ـ ١٩١١ ـ ١٩١٤: العودة الى بروكسيل حيث ادخل مدرسة يسوعية. وهناك بدأ يكتشف عالم الكلمات والقواميس مكلمات لم تنتسب بعد الى جمل، ويمكن استعمالها كل حسب طريقته الخاصة».

١٩١٤ـ ١٩١٨: احتلال بروكسيل من طرف القوات الالمانية وفي السنة نفسها اي ١٩١٤ كان ميشو يعدّ امتحان الباكلوريا وكان استاذه يحرضه على الادب غير ان «الادب لم يكن الاهم» بالنسبة اليه. ومع ذلك كان يقرأ كثيرا: تولستوي، دستويفسكي وحياة القديسين والمتصوفة.

١٩١٩: تخلى عن دراسة الطب.

١٩٢١: السفر الى مرسيليا.

١٩٢٢: العودة الى مدينة «الاهالي المقيتين» اي بروكسيل. ينتقل بين مهن مختلفة لكسب قوته. في ذلك الوقت اكتشف لوترا يامون الذي احدث رجة كبيرة في اعماقه، ولولد في نفسه الرغبة في الكتابة.

١٩٢٣: ينشر في دار «الاسطوانة الذهبية» المجموعات الشعرية التالية «اسطورة الأصول» و «الاحلام والساق» و «حالة جنون دائرية» و «الكائن الذي كنت».

١٩٢٤: يغادر بروكسيل الى باريس حيث يستقر نهائيا، وحتى آخر ايامه. يلتقي جيل سيبار فيال (guLES SUpERVIELLE) الذي شجعه على الكتابة.

١٩٢٥: يكتشف الرسام الكبير باول كلي، وماكس ارنس وشيريكو. «مفاجأة كبيرة» قال في ما بعد

١٩٢٧: رحلة الى الاكوادور تدوم سنة كاملة صحبة الفريد وجونجونتانا وهو شاعر «عبقري مسكون بالالم» على حد تعبيره.

١٩٢٨: العودة الى باريس.

١٩٢٩: وفاة والديه. رحلة الى تركيا وايطاليا. صدور مجموعتيه: «اكوادور» (EcuADOR) و«ممتلكاتي» (Mes pAopriotes)

١٩٣٠ ـ ١٩٣١: رحلة الى اسيا: الهند، الهند الصينية، الصين. في نفس السنة اصدر مجموعته «السيدpLNME».

١٩٣٣. صدور مجموعته: بربري في آسيا.

١٩٣٥: رحلة الى امريكا الجنوبية: الاورغواي والارجنتين صدور مجموعتيه «الليل يتململ» و«لقاء في الغابة».

ـ ١٩٣٦: صدور كتبه التالية: «رحلة الى غاربانيا الكبرى» و «بين المركز والغياب»، و«صفير في المعبد».

١٩٣٧: يرأس تحرير مجلة ادبية فصلته اسمها HERMES يشرع في الرسم الذي لن ينقطع عنه حتى اواخر حياته.

١٩٣٩: يسافر الى البرازيل.

في شهر كانون الاول/ نوفمبر من نفس العلم تصدر مجلة «HERMES» التي يرأس تحريرها عددا خاصا بالتصوف الاسلامي.

١٩٤٠: العودة الى باريس المحتلة من طرف القوات النازية.

١٩٤١: يعيش في لافاندو (LAVANDOU) صحبة زوجته.

يصدر كتابيه «في بلاد السحر» و«اشجار المدارات». ينشر اندريه جيد نصه:

«فلنكتشف هنري ميشو».

١٩٤٣: العودة الى باريس حيث يعيش كابوس الاحتلال النازي. يصدر: «تعويذات».

١٩٤٤: موت اخيه

صدور كتابيه: «المتاهات» و«الفضاء الداخلي».

يعرض في احدى قاعات «الضفة اليسرى» (LaRivegahche)

١٩٤٧: رحلة الى مصر. صدور كتابه «الوصول الى اليقظة». يعرض بعض لوحاته في مدينة بال.

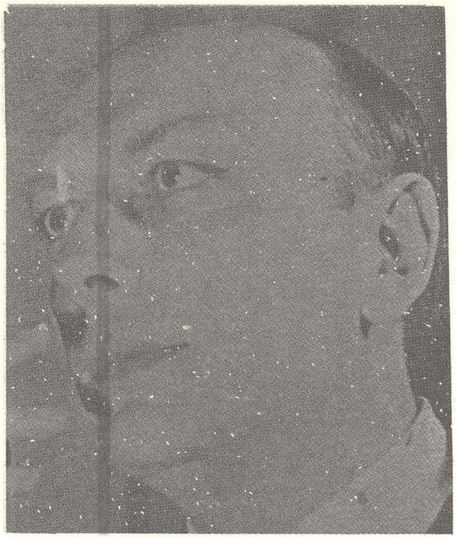
١٩٤٨: في شهر فبراير تموت زوجته نتيجة حروق مؤلمة.

١٩٥٥: يحصل هنري ميشو على الجنسية الفرنسية.

١٩٦٥: يحصل على الجائزة الكبرى للاداب غير انه يرفضها

١٩٦٦: تصدر «كراسات LHERNE» الشهيرة المخصصة لكبار المبدعين عددا خاصا حول هنري ميشو واعماله.

١٩٨٤: موت هنري ميشو في باريس في نفس الفندق الذي عاش فيه العشرين سنة من حياته.



الغاز

ـ ١ ـ

قيل لي انه مشى سنوات وقرونا، مستوضحاً التقاويم: والآن هو يريد ان يعرف ان الجميع لايزال هناك.

ذلك انه في ذاك الـ ٢٥ كانون الاول / ديسمبر كان على موعد، قديماً ومنذ ستة وستين عاماً، مع جنود لم يكن آباؤهم قد ولدوا بعد، ومع اسلحة لم تكن قد اخترعت بعد، ومع مجزرة في مكان لم يكتشف الى حد ذلك الوقت.

حين حضر الجميع في الموعد، وجدوه ميتاً غير انه كان لايزال طريا.

ـ ٢ ـ

كنت جنيناً.

كانت امي توقظني عندما تفكر في السيد ريلز.

احياناً وفي نفس الوقت، كان اجنة اخرون يستيقظون هم ايضاً لان امهاتهم تضرب او لانها تشرب الخمر او جلست فوق كرسي الاعتراف.

هكذا كنا ذات مساء. كنا سبعين وكنا نتحاور ونحن في البطون. ولم اكن ادري كيف كان يتم ذلك.

بعد ذلك لم نلتق ابدا.

ـ ٣ ـ

كنت كلاماً يسعى لكي يتقدم بنفس سرعة الفكرة.

اصدقاء الفكر كانوا حاضرين.

لا احد منهم رغب في ان يراهن علي. كانوا ست مائة الف واقعين امامي، ينظرون الي ويضحكون.

وسترتبكون بسبب ذلك يا صغاري.

وستراحون منها يا صغاري.

نحن لم نولد لكي نكون كلنا رسلا
غير ان كثيرين ولدوا لكي يجزوا.
نحن لم نولد كلنا لكي نفتح النوافذ
غير ان كثيرين ولدوا لكي يختنقوا
نحن لم نولد كلنا لكي نرى بوضوح
غير ان كثيرين ولدوا لكي يخدعوا
نحن لم نولد لكي نكون مهذبين
غير ان كثيرين ولدوا لكي يتحملوا الاهانة الخ.... الذي لا
يعرف طبقته سيراها بوضوح في المستقبل، وسيدخل
فيها مثل سمكة في الماء. لن يكون هناك عشرون
اختياراً. لن نظهر لا البطاقة الشخصية ولا علبة
المناصب والالقاب. سنترتب بخفة داخل المجموعة
التي تراوح من شدة اللهفة.
الويل لمن يتخذ قراره متاخراً.
الويل لمن يريد ان ينبه زوجته.
الويل لمن يذهب للتزود بالمؤونة.
علينا ان نكون مزودين لكل دقيقة، وان نمتلىء حالاً
بدم جديد، وان نأخذ الخرج في الطريق، والاّ تنزف ارجلنا دماً.
ستكون هناك وكالات ارشادات، وتفاسير، وثرثرة.
ستسيرون مصغي الاذان، فقط في النهاية التي هي
ان ترحلوا وهو مالن تندموا عليه ـ انا اتحدث للذي
سيذهب الى الأبعد ودائماً الحبل المتصلب وشيئاً
فشيئاً يصبح اشد دقة واشد دقة. ومن يتلفت تُكسر
عظامه ويسقط في الماضي. والذي يندم، سيكون اكثر ندماً اذا لم
يمش.
الناس الفقراء، اولئك الذين ستوقفهم المنعرجات، الناس
الفقراء، سيكون هناك اناس فقراء ومنعرجات.
كانوا اناسا فقراء حين ولدوا. وكانوا اناساً فقراء حين
ماتوا. وهم تحت رحمة المنعرج.
لايجب الصراخ مطلقاً فالالتحام سيكون شديداً
وسوف لن نتعرف على بعضنا بعضاً ابداً. لهذا ن نعجل بالخروج
وان ننطلق الى الأمام.
الويل للذين سينشغلون بتعريق الشعر الى اربعة. نادراً
ما يكون ذلك جيداً، ولا ينصح به البتة.
الويل للذين يتاخرون اربعة لكي يلعبوا البيلوت او اثنين لكي
يستمتعوا بلذة الحب التي ستتعبهم باكثر سرعة من الاخرين.
الويل! الويل!
سيكون مؤلماً بالنسبة لاولئك الذين سينتبهون الى انه كان عليهم
ان يحافظوا على صحة قلوبهم. ولكن ها قد فات الاوان.
بالنسبة للذين يحبون ان يروا الاخرين يتعذبون،
ستكون هناك مشاهد. اذهبوا. غير ان العهد لن يكون
للمتلصصين، ولكن للمتعجلين، وللذين بلا عائلات،
وللذين لا يحسنون التاني، ولكنهم يمتلكون نزوعاً رصيناً.
اما انتم ايها المستنيرون، فعليكم ان تبينوا ان هذا لن يدوم الى
الابد. المستنير لاياخذ ما يكفيه من كل عهد ـ هذا العهد سيكون
الافضل ـ سنعشقكم عشقاً محموما، سنتبعكم بلا تبصر.
اخيرا ! اخيرا!

ولكن فلينته هذا بسرعة، اقول هذا لصالحكم، المستنير لايدوم طويلا. المستنير يلتهم بنفسه المخ، والرضى ليس مزمعاً مسكّم. بالاضافة الى ذلك، سترون كيف سينتهي هذا. الرنات ستلج الارغن والمستقبل سينعقد في الماضي مثلما كان يفعل دائماً.

(من مجموعة الكائن الذي كنت)

عصر المستنيرين

حين لن يعود القلم الذي هو اخ مزيف، اخاً مزيفاً.
حين يمتلىء فم الكائن الاشد بؤساً بالشظايا وبالحقيقة.
حين تقبر السيارات على حافة الطرقات الى الابد.
حين يصبح الاكثر غرابة في اذهان الناس تماماً مثل هذه الحقيقة:
.4 = 2+2
حين تسكت الحيوانات بين الانسان بلغطها الاكثر وضوحاً والذي
لا يضاهي.

حين تصبح الطباعة وادواتها البديلة مجرد طرافة تماماً مثل المغزل او مثل عمله الامبراطور «او غست».

حين تمر الاستفتجة الكبيرة، عندئذ من المؤكد اني لن اكون، ولهذا انا استمتع الان بهذه اللعبة واذا ما توقفت، يمكنكم ان تواصلوها.

لايجب تتسمير القميص لكسر علبة كبريت، والعامود الدليل يظل قائماً بدوره وابدا لا يسافر وحده، والحياة ثمينة بالنسبة لمن اضاع الان ٢٦ عاماً، والشعر يتساقط بسرعة من راس يعاند، والدموع لاتاتي بعد الانتهاء من العمل، والاجناس الأدبية أعداء لا تخطئك اذا ما انت لم تخطئها من اول مرة.

لابد ان تكون دائماً في حالة من الحذر والاحتراس. ايها السادة، دائماً على عجلة لانهاء كل شيء وشتمه

ووضع يمينه في الورشة كل يوم، ولا حتى ان تسروا انفسكم باخذ نفس من الهواء، وكل دقات قلوبكم لما تفعلون، ذلك ان الذي صارع من اجل لهوه، سيبث الفوضى في الالاف التي تتبّع.

....

الحياة قصيرة ياخرفاني الصغيرة.
انها لاتزال طويلة جداً يا خرفاني الصغيرة.

ذكريات

شبيهة بالطبيعة، شبيهة بالطبيعة، شبيهة بالطبيعة، بالطبيعة، بالطبيعة، بالطبيعة،

شبيهة بالزغب
شبيهة بالفكرة
وشبيهة ايضاً والى حد ما بالكرة الارضية،
شبيهة بالخطا، وبالنعومة وبالقسوة

بالذي ليس حقيقيا، بالذي لايتوقف، براس مسمار منفرز، بالنوم الذي يعاودك خصوصاً حين تكون مشغول الذهن بشيء آخر باغنية بلغة اجنبية

بسن يتالم غير انه يظل متنبهاً
بشجرة الاروكارية* التي تمد غصونها في الباحة وتشكل انسجامها دون ان تعرض حساباتها ودون ان تقوم بالنقد الفني،
بالغبار الذي في الصيف، بمريض يرتعش
بالعين التي تفقد دمعة وتغتسل هكذا، باضواء محطة ليلية حين تصل، وحين لانعرف ان هناك قاطرات اخرى،

بكلمة هندي بالنسبة للذي لم يذهب الى حيث يمكن العثور عليها في كل الشوارع،
بما يروي عن الموت،
بمركب شراعي في المحيط الهادي،
بدجاجة تحت شجرة موز ذات ظهيرة والمطر تنزل، بمداعبة تعب كبير، بوعد آجل،

بحركة في عش نمل
بجناح كندور حين يكون الجناح الاخر على الجانب الاخر من الجبل،

بخليط،
بمخ وفي نفس الوقت باكذوبة،
بخيزران صغير وفي نفس الوقت بنمر يسحق الخيزران الصغير شبيه بي انا اخيراً،

واكثر من ذلك بالذي ليس انا
By، انت الذي كنت... Ma By

غثيان ام ان الموت قد اتى؟

استسلم يا قلبي
لقد صارعنا بما فيه الكفاية
ولتتوقف حياتي
لم نكن جبانين
وفعلنا ما نقدر عليه
آه! يا روحي
اتريدين ان ترحلي ام تريدين ان تظلي
لابد ان تبتي في الأمر
لا تجسي اعضائي هكذا،
مرة بانتباه، ومرة تائهة وضائعة
اتريدين ان ترحلي ام تريدين ان تظلي
لابد ان تبتي في الأمر.
انا لم اعد احتمل
يا امراء الموت
انا لم العنكم ولم امجّدكم
فارفقوا بي
انا الذي كنت سافرت اسفاراً كثيرة دون حقيبة
وبلا مولى، وبلا ثروة، والمجد حدث في مكان آخر،
اكيد انكم اقوياء وظرفاء فوق ذلك
ارفقوا بهذا الرجل المذعور الذي صرخ باسمه
قبل ان يجتاز الحاجز
خذوه وهو يطير
واذا كان ممكنا، فليكن ذلك متوافقاً مع امزجتكم ومع تقاليدكم،
واذا ما شئتم ان تساعده فساعدوه ارجوكم.

سلسلة جبال لوس انداس.

الاحساس الاول مرعب وقريب من الياس.
الافق يختفي في بداية الامر.
السحب ليست اكثر ارتفاعا منا
لامتناهية ودوننا عوارض، وهي حيث نحن
تلك هضاب الانداس التي تمتد وتمتد
الارض سوداء ودوننا رغبة في الترحيب.
الارض القادمة من الداخل.
هي لاتهتم بالنباتات.

هي ارض بركانية.
عارية! وفوقها البيوت السوداء
تترك لها كل عريها.
عري الشر الأسود.

من الذي لا يحب السحب
عليه الا ياتي الى الاكوادور.
انها كلاب الجبال الامينة،
الكلاب الكبيرة والامينة،
تجلل الافق بعظمة.
يقولون ان ارتفاع المكان يبلغ ٣٠٠٠ متر
ويقولون انه خطير للقلب، وللتنفس، وللمعدة
ولجسم الاجنبي بكامله.

قميئون، اصعلون، وبخطوات صغيرة،
وبحمولات ثقيلة يمشي الهنود في تلك المدينة الملتصقة بفوهة السحب
الى اين يمضي هذا الحج المحني الظهر؟
انه يتقاطع ويتشابك ثم يصعد. لاشيء
غير ذلك: انها الحياة اليومية
«كيتو» وجباله. انها تسقط عليه
ثم تندهش وتملك نفسها وتهدىء السنتها! انه الطريق. على ذلك ترصف. نحن هنا جميعاً ندخن الفيون المرتفع الكبير. صوت خافت، خطوة صغيرة، نفس صغير. قليلون يتنافسون على الكلاب، قليلون هم الاطفال، وقليلون يضحكون.

(من مجموعة اكوادور)

استراحة في الشقاء

ايها الشقاء، يا جارني الكبير
ايها الشقاء، اجلس
واسترح
فلنسترح قليلاً انا وانت
استرح،
ستجدني، شكابدني، وستؤكده لي،
انا خرابك.
يا مسرحي الكبير، ويا مرفاي، ويامدفاتي
ويا حزني الصغير،
يا مستقبلي، ويا امي الحقيقية، ويا افقي،
في نورك، وفي اتساعك، وفي هولك سأسترخي.

على طريق الموت

على طريق الموت
التقت امي طوف جليدٍ
ارادت ان تتكلم
غير ان الوقت كان قد فات،
طوف جليد من القطن المندوف.
كان ينظر الينا انا واخي
ثم بكى
قلنا له ـ كذبة لامعقولة حقاً ـ اننا
نفهم ذلك جيداً.
عندئذ ابتسم تلك الابتسامة الجد لطيفة، ابتسامة الطفلة الصغيرة
التي كانت هو حقاً،
ابتسامة جد جميلة، تكاد تكون كيّسة.
وبعد ذلك سقط في المعتم.

في الليل

في الليل
في الليل
انا توحدت بالليل
بالليل الذي دونما حدود
بالليل.
هو لي، جميل، هو لي
ليل
ليل الولادة
الذي يملؤني بصراخي
وبسنابلي
انت الذي تغزوني
انت الذي تتحول الى موجة وموجة
انت الذي تتحول من حولي الى موجة
انت الذي تدخن
انت الكثيف
انت الذي تجار
انت الليل
الليل الذي يرقد، الليل العنيد

وصخبه، وشاطئه،
شاطئه في الاعلى، وشاطئه في كل مكان،
شاطئه يشرب، ووزنه ملكك،
وكل شيء ينثني تحته

شيخوخة

مساءات! مساءات! كم من مساءات لصباح واحد!
جزر مشتتة، اجساد من الآهن، قشور،
نتمدد الفا في سريرها، خلل محتوم!

شيخوخة، سراج الليل، ذكريات: ميادين الميلانخوليا!
عدات السفن اللامجدية، انطفاء بطيء
هكذا، والان نحن نطرد!
ندفع، ونطرد مدفوعين
رصاص النزول، ضباب في الخلف
الاثر الممتقع للاحساس باننا لم نعرف.

دمي

مرق دمي الذي اتخبط فيه
هو منشدي، وصوتي، ونسائي.
وهو دونما قشرة. وهو يلتذ وينتشر.
وهو يملأني بزجاج النوافذ، وبالصوان وبالسقفات.
وهو يمزقني. وانا اعيش في الشظايا.
في السعال، في الالم، في الرعدة
يبني قصوري،
وفي الانسجة، والاقمشة، وفي اللطخات
يضيئها.

(من مجموعة السيد PLUME)

صبية بودبيست

في الضبابة الدافئة لنفس صبية
اخذت مكاني
انسحبت ولم اغادر مكاني.
يداها لاتزنان شيئا. نحن نلتقيها كما نلتقي الماء.
كل ما هو ذابل يختفي امامها.
يتبق سوى عينيها.
لم يتبق سوى عينيها.
اعشاب طويلة وجميلة، ازهار طويلة وجميلة

تكبر في حقلنا
عائق جد خفيف فوق صدري لما انت تضغطين الان،
انت تضغطين الى درجة انك لا توجدين الان.

اكتب اليك من بلد بعيد

-١-

ليس عندنا هنا، قالت، غير شمس واحدة في الشهر، ولوقت قصير جداً. نحك عيون النهار مسبقاً. لكن دون جدوى. وقت قاس. شمس لاتاتي الا في ساعتها.

بعد ذلك لنا عالم من الاشياء التي علينا ان نفعلها ما دام هناك ضوء، حتى اننا بالكاد نجد الوقت لكي ننظر الى انفسنا قليلاً.

العائق بالنسبة لنا في الليل هو انه حين يحين وقت العمل فلا بد ان نعمل؛ هو يولد من الاقزام دائماً.

-٢-

عندما نمشي في الريف، اسرٌ لها ايضاً، يحدث ان نلتقي في الطريق كتلا هائلة. هي جبال ولابد ان آجلاً ام عاجلاً من ثني الركبتين. لا جدوى من المقاومة. ليس باستطاعتنا ان نتقدم حتى وان اسانا الى انفسنا.

ليس لكي اجرح اقول هذا، يمكنني ان اقول اشياء اخرى اذا ما اردت ان اجرح حقاً.

-٣-

السحر رمادي هنا، قالت له ايضاً. ولم يكن هكذا طول الوقت. لانعرف من نتهم.

في الليل تطلق الماشية خوارا طويلا ومزماري النغم في النهاية. عندنا رأفة، لكن ما العمل؟

رائحة اليوكالبتوس تحيط بنا نعمه وصفاء، غير انها لاتستطيع ان تحفظنا من كل شيء، ام هل انت تعتقد انها ممكن ان تحفظنا من كل شيء؟

-٤-

اضيف لك كلمة، او بالاحرى سؤالا.

هل يسيل الماء في بلادك ايضاً؟ (لا اتذكر اذا ما كنت قلت لي ذلك) وهي بسبب رعشة، وهل هو بالفعل.

هل انا احبه؟ لست ادري. لكم نحس انفسنا وحيدين في داخله لما يكون باردا. ويكون الامر مختلفاً لما يكون ساخنا. اذن؟ كيف نحكم؟ كيف تحكمون انتم، وقل لي متى تتحدثون عنه بقلب مفتوح ودونما تقنع؟

-٥-

اكتب لك من اقصى العالم. لابد ان تعرف ذلك.
احياناً ترتعش الاشجار. نقطف الاوراق من جديد.
ان لها اعداداً هائلة من الضلوع. لكن ما فائدة ذلك. لم يعد هناك

شيء بينها وبين الشجرة، ونحن نتفرق قلقين.

هل يمكن ان تتواصل الحياة فوق الارض دونما رياح ؟

ام انه لابد وان يرتعش كل شيء، دائماً، دائماً

هناك ايضاً قلاقل تحت الارض، وفي المنزل كما غضب يقف قدامك، وكما كائنات قاسية تريد ان تقتلع منك اعترافات.

لا نرى شيئاً غير ما لايستأهل ان يرى. لاشيء. ومع ذلك نحن نرتعش. لماذا؟

-٧-

نعيش كلنا هنا ونحن في حالة رعب. هل تعلم اني حتى وان كنت الان لا ازال شابة، فاني كنت اكثر شباباً من قبل. وكذلك صديقاتي. ماذا يعني هذا؟ لابد ان هناك شيئاً مخيفاً.

وقديماً وعندما كنا كما ذكرت لك، اكثر شباباً من الان، كنا نخاف. وقد استفادوا من ارتباكنا وحيرتنا. وقالوا لنا: «ها نحن ندفنكن. لقد حان الوقت». كنا نفكر حقاً انه كان بالامكان ان ندفن ذلك المساء اذا ما تبين لنا ان الوقت قد حان بالفعل.

ولم تكن نجرؤ على الجري: مبهورات الانفاس في نهاية سباق، نصل الى حفرة مهياة، ولا وقت لقول كلمة، ولا نفس لذلك.

قل لي اذن ما سر كل هذا ؟

-٨-

دائماً هناك، اضاف لها، اسود في القرية تتجول دونما مضايقة، ومشترطين الا نعير انتباها لها، لم تكن تعيرنا انتباها هي ايضاً.

ولكن اذا ماهي رات امامها صبية تجري، فانها
لاترغب في ان تسامح انفعالها. لا ابداً!
وفورا تلتهمها.
لهذا هي تتجول دائماً في القرية حيث لا
شيء هناك تفعله، ذلك انها بامكانها ان
تتثاءب في مكان آخر، اليس كذلك؟

منذ زمن بعيد، بعيد جداً، اسرت له، ونحن في جدال مع البحر.

في مرات نادرة جداً، يكون ازرق وناعماً، ونحن نعتقد انه سعيد. غير ان هذا لايدوم طويلاً. وعلى كل فان هذا ماتقوله رائحته، رائحته المتعفنة (هذا اذا لم تكن مرارته).

هنا لابد من تفسير مسالة الامواج . انه جد معقد، والبحر.... اتوسل اليك، ثق بي. هل انا اريد ان اغالطك. انه ليس سوى كلمة. انه ليس سوى خوف . انه موجود، اقسم لك. ونحن نراه دائماً.

من؟ ولكن، نحن نراه. انه يأتي من البعيد البعيد لكي يخيفنا ويشاغبنا.

حينما تاتي، ستراه بنفسك، وسوف تندهش «اهكذا اذن» سوف تقول لانه يدهش.

سنشاهده معاً. اكيد انني لن اشعر بالخوف مطلقاً.

قل لي، هل لن يحدث هذا ابداً؟

-٩-

لا استطيع ان ادعك في الشك، واصلت، وفي حالة من عدم الثقة. اريد ان اتحدث اليك من جديد عن البحر. غير انه تبقى الحيرة. الحيرة. الجداول تتقدم. اما هو فلا. اسمع، لا تغضب، اقسم لك انني لا افكر في مغالطتك. انه هكذا. حتى وان بلغ اقصى درجات الغضب، فانه يتوقف عند قليل من الرمل. انه حائر كبير. من الاكيد انه يريد ان يتقدم. ولكن هذا هو الواقع من الممكن انه سيتقدم يوما ما.

ولا مرة كنا محاطين بالنمل مثلما هو الأمر الان، تقول رسالته. قلقة، بطونها على الارض، تدفع الغبار. وهي لاتهتم بنا اطلاقاً.

ولا واحدة ترفع راسها.

انه المجتمع الاكثر انغلاقاً، بالرغم من انها تتفرق دائماً في الخارج. لايهم. مشاريعها التي لابد ان تتحقق، مشاغلها... كل ذلك بين بعضها البعض.. في كل مكان. والى حد هذا الوقت ولا واحدة رفعت راسها الينا. وهي بالاحرى تسحق ان تجرات على ذلك. على فعل ذلك.

-١٠-

كتبت له ايضاً: لا يمكنك ان تتخيل ما في السماء، عليك ان تراه لكي تصدق. مثلا الـ... لا اقول لك اسماءها الان»

بالرغم من انها تبدو ثقيلة وتحتل السماء كلها، فانها ليست ثقيلة حتى وان بدت ضخمة، وهي لاتزن اكثر من طفل نزل للتومن بطن امه.

ونحن نسميها السحب.

صحيح ان الماء يخرج منها، ولكن دون ان يضغط عليها ودون ان تهرس او تسحق. وليس ذلك مجدياً لانها لاتملك الا القليل.

ولكن بشرط ان نحتل الطول والطول والعرض والعرض، والاعماق والاعماق ايضاً وان نحدث تورمات وانتفاخات، وعندئذ فقط يمكن ان تسقط بعض قطرات الماء. نعم الماء. ونحن نبتل. ونهرب غاضبات لاننا ادركنا. ذلك انه لا احد يعرف متى تسقط قطراتها.

---

* الاروكارية: شجرجنوبي امريكي او استرالي من الفصيلة الصنوبرية

* كندور: نسر امريكي كبير.

مسيرة التحولات عند انسي الحاج بين «لن» و «المرسولة..»

لابد من الاعتراف، منذ البداية، بان الطموح كان اكبر من المنجو. لكننا، رغم ذلك، حاولنا مقاربة نتاج انسي الحاج بشيء من الاكتناز الذي كنا نرجوه. واجتهدنا ان تكون هذه الآراء، حمالة آفاق مستقبلية تلاحق نتاج انسي الحاج وتعطيه بعض حقه في مراحل لاحقة

اختيارنا للموضوع جاء مركزاً على «تحولات الله والمراة واللغة» عند انسي الحاج، وذلك عبر محطتين شعريتين اثنتين: الاولى متمحورة حول ديوانه الاول «لن» الصادر في العام ١٩٦٠ والثانية حول ديوانه الاخير «المرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع» الصادر سنة ١٩٧٥. ومع علمنا الاكيد ان انسي الحاج كتب شعراً قبل «لن» وبعد «المرسولة».. فاننا آثرنا تناول المنشور في كتب مستقلة لان هذا الاختيار يسهل من مهمة القارىء الراغب في الرجوع الى المصادر.

وبين المحطتين الشعريتين المذكورتين، على مارايناه، تحول جذري عند انسي الحاج، سواء كان بالنسبة الى صورة الله والمراة في نتاجه، او بالنسبة الى لغته، نجاحه على صعيد الافعال وصيغها ووتائر استخدامها. ولم نشأ، في مقاربتنا للموضوع، الاستناد الى اي مرجع اضافي، رغم توفر هذه المراجع، وذلك كي نبقي على البحث دائراً ضمن اطار الميدانية الواقعية، وبعيداً عن التوجهات التنظيرية والعمومية.

وكنا قد وقعنا، في الصيف الماضي، على اعتراف اعتبرناه بارزاً وكاشفاً لتوجه التحولات في نتاج انسي الحاج بين المرحلتين المذكورتين، نشره شاعرنا في مجلة اسبوعية واشار فيه الى اثر عاصي الرحباني عليه حيث يقول:

«ليتني ماعرفتك ذلك اليوم قبل ثلاثة وعشرين عاما (اي في العام ١٩٦٣). فقد كنت، قبلك، كتلة بغض وقوة. وظللت انت، بشفافيتك ودفئك وصوت فيروزك، تنخر في بغضي حتى شددتني من عالمي وجعلتني اصدّق ان الخير افضل من الشر والمحبة افضل من الكراهية والطيبة افضل من اللؤم»

(يوم قرأت هذا الكلام لانسي الحاج اندلعت في شرارة الموضوع. فقررت ان اتعقب تحولات انسي الحاج على ضوء هذا الاعتراف وان ارصد نتاجه قبل لقائه مع عاصي ونتاجه بعد هذا اللقاء. ولان ديوانه الشعري الاول «لن» طبع قبل ان يلتقي عاصي بثلاث سنوات، فقد اتخذته نموذجا لمرحلة ماقبل عاصي. واخترت «المرسولة..» انموذجا للمرحلة التالية، بصيغتها الاخيرة حتى اشعار آخر، ذلك ان انسي الحاج صمت شعريا بعده وكاني به لم يعد يحس بان ثمة شيئا ما، بعد، يستحق ان يقال.

(في ضوء هذا التوجه التبسيطي، ومن خلال جردة متانية للديوانين المذكورين، تبين لي ان مفهوم الله ومفهوم المراة عند انسي الحاج، بتحولاتهما الجذرية، قد جاءا متوازيين مع تحولات اللغة عنده، بخاصة على صعيد الافعال وصيغها، ان كان ثمة ثوابت مستمرة ومشتركة في المرحلتين، ولو بخطوطها العريضة، رافقت انسي كما لوانها كانت بمثابة ملامح خاصة بشخصيته اللغوية.

فالمراة في ديوان «لن» يعني في المرحلة الاولى، هي لذة اللعنة ونسلها ساقط يختارها الشاعر ليحب ويبصق فيقتنع بان العهر هو الحقيقة. ذلك ان جمالها مهيج، وهي طاغية ومسببة جرح [9] وذات اظافر قادرة على الغرز وكاذبة. ثديها للشيء وحلمتها في عنق كلب. ورغم كل ذلك يحبها الشاعر ويريدها ويلهث وراءها بتوتر هادر، ربما لانها تلتقي وميوله الثورية والرفضية الصاخبة في تلك المرحلة.

هذه الصورة للمراة الماجنة والشهوانية، كما نراها في «لن» تتغير جذريا في «المرسولة..» فهي في المرحلة الثانية، وان ظلت مشتهى وحلماً، تصفَّت لتبلغ مرحلة من الشفافية المطلقة الشبيهة بالفيض النوراني المقدس. والمراة في «المرسولة..» مضمونة ورحوم ورقتها غالبة وهي قادرة على تغيير الرجل، وصانعة يقين [17] وهادية الى الله [18].

والرجل الهادر في «لن» وراء شهوانيته وتهتكه، وربما عنفه، يظل في «المرسولة..» محتفظا، مبدئيا، بملامح شخصيته اذ انه يبقى طماعا، جاهلا، شرسا، مغروراً، طاغية وقاتلا في جميع الحالات.

لكن تحول المراة بين «لن» و «الرسولة..» ينعكس مؤثراً في شكل فعال على الرجل: فاللافت، في كل هذا الاحتفال باهمية المراة وبصورتها المشرقة في «المرسولة..» إنها قادرة على تدجين الرجل وعلى سحب مخالبه فيصبح، في حضرتها، مطيعا ومنسحقا، وشيطانا مغلوبا ومطمئنا بفضلها، في حين انها كانت في «لن» رديفة، وربما مسببة، لتوتر الشاعر ورفيقة مجسدة لشهواته الاباحية.

وفي «المرسولة..» كذلك تمر المراة، عند انسي الحاج، في ثلاث مراحل:

قبله ومعه وبعده. فقبله كانت مكسورة وسجينة ومسحوقة ومستسلمة للانتظار. وعندما دخل على خطها تذكر خطيئة كل آبائه تجاهها فثاب اليها. وبعده اصبحت جبارة برقتها ومحررة وضابطة الكل وكل شيء[٣٥].. وهذا يثبت ان الشاعر كما انفعل بالمراة، ظل قادراً ولو في شكل محدود، على ان يفعل فيها بدوره.

هكذا تحولت المراة. او، على الاصح تحول انسي الحاج على ايقاعها وباتجاه حقيقتها، بين «لن» و «المرسولة..»، اذ اهتدى الى جوهرها اهتداءً دينيا ايمانيا راسخا. لذلك تراه يشبهها في «المرسولة..» بمريم العذراء وبزجاج الكنيسة وبنهر الاردن حيث تعمد السيد المسيح.

والتساؤل عمن كان الاسبق في دفع انسي الحاج الى خفة الايمان، المراة او الدين، ليس كبيراً في اهميته. فالمهم ان الامرين جاءا متلازمين على سطح المرحلة الشعرية الثانية بحيث ان صورة الله في المرسولة.. هي غير صورة الله في «لن»، بشكل كامل وواضح.

(ففي حين ان الله، كما رآه انسي الحاج في «لن» كان «إلية طفل»، وجديرا بالضرب وبالهز كما كان يقول بودلير، وكان يسوع في حاجة الى انقاذ نفسه، وعاجزاً عن إحداث معجزة جديدة باقامة لعازرتان من الموت في نفس الشاعر، فان الله نفسه في «المرسولة» يستعيد صورته المشرقة، كما في تصور الطفولة، ويسترجع كل قدراته الفائقة والخارقة في نفس الشاعر.

مجدداً يعود السؤال:

هل اهتداء الشاعر الى الايمان، او عودته اليه، هو الذي بدّل صورة المراة في نظره بين «لن» و «المرسولة..» ؟ ام ان روعة المراة، كما بات يراها الشاعر، هي التي اهدته الى الله ؟

اذا ما اردنا تبسيط الادوار واعطاء الاجوبة الجاهزة والمباشرة لجانا الى ماقاله الشاعر نفسه في «المرسولة..» حيث يخاطب الله قائلا: «يذهب الناس الى اعمالهم ومن حبها اذهب اليك» او «آمنت منها يارب (...) هي تشرق فاستنير بك» لكن، وكما قلنا، ليس الجواب الحاسم مهماً. بل المهم ان الايمانين، بالله وبالمراة، جاءا جدليين ومتلازمين ومتكاملين في «المرسولة..»، بعد ان كان الخلل قائما وعميقا في «لن».

وبالانتقال الى طبيعة المفردات واللغة المستخدمة، بخاصة على صعيد الافعال، نجد ان العودة الى الله والاهتداء الى حقيقة المراة في صورتها المشرقة، انعكسا على لغة انسي الحاج. فالانزياح اللغوي بين الدال والمدلول في «لن» شاسع وبعيد المسافة بحيث ان بوناً عظيما يفصل عادة بين الدال والمدلول.

اكثر من هذا، التراتبية النحوية في «لن» ليست تقليدية على الاطلاق. بمعنى ان الشاعر لايبقى الكلمة في اطار وظيفتها الدلالية المباشرة التي تهدف الى التعبير عن المعنى. الكلمات في «لن» تتصادم ببعضها البعض مولدة شرارة جديدة ومختلفة تعطي، عبر هذا التصادم، معنى غير مالوف وغير متداول. هي تخترق العادات اللغوية التقليدية وتؤسس لمدلولات جديدة غير تلك التي تعودت المستويات التقليدية اعطاءها لغويا.

(ربما ان ذلك ناجم عن اقتناع الشاعر، كما اكد في مقدمة «لن»، بان لغة الشاعر تجهل الاستقرار (وبان) (...) في كل شاعر مخترع لغة».

غير ان الانزياح اللغوي الذي يعيش مجده الواسع في «لن» يكاد ان يتلاشى في «المرسولة..»، حيث العلاقة بين الدال والمدلول قوية، وحيث التراتبية النحوية للمفردات واضحة وراسخة ومباشرة. ففي «المرسولة..» الجو جو صلاة وطلب مباشر. والانزياح لامكان له في ظاهر مفردات الصلاة والطلب.

من كل هذا نستنتج ان انسي الحاج في «المرسولة..» استكان الى هدوء شفاف ذاتيا وبالتالي لغويا. هدوء مؤمن. فالرافض الثائر استحال راضيا مرضيا. والقلق المشكك اصبح واثقا متيقنا لم يعد هناك في «المرسولة..» من انزياح كما كان في «لن». ذلك ان الشاعر، على مليبدو، لم يعد يحس بحاجة الى التحايل على اللغة ليرغمها على ان تقول مالم تتعود قوله تقليديا. فطبيعة المخاطب تغيرت بين «لن» و «المرسولة..» وبالتالي فان تغير نبرة الخطاب بات امراً ضرورياً وتابعا. وربما يكون في دراسة صيغة فعل الامر في كل من «لن» و «المرسولة..» اكبر دليل على هذه الاستكانة التي اشاعت هدوءاً في نفس الشاعر.

(فبعملية مسح احصائية، دقيقة ومتانية، يتبين لنا ان نسبة استخدام الفعل، بصيغه الثلاث من ماض ومضارع وامر، يكاد ان يكون متقاربا في كل من «لن» و «المرسولة..» فمن اصل ٥٥٢٩ كلمة يتالف منها «لن»، هناك ١٥٢٨ فعلا، مما يعطي نسبة ٢٧٫٦٪ لوتيرة

الافعال بالقياس الى كل المفردات. اما في «المرسولة..» فمن اصل ٢٧٨٩ كلمة يتالف منها الديوان، هناك ٦٩٦ فعلا. مما يعطي نسبة ٢٥٪ تقريبا. هكذا فان الفارق بين المجموعتين، على صعيد نسبة عدد الافعال الى عدد الكلمات، ياتي ضئيلا بحيث انه لايعبر عن كبير شيء.

اما اذ انتقلنا الى صيغة الامر، في وتيرة استخدام الافعال في «لن» فاننا نجد ان انسي الحاج يلجا الى الامر ١٩٦ مرة ، اي مانسبته ١٢,٨٪ من مجموع الافعال المستخدمة في «لن» . اكثر من هذا فانه يختم ثماني قصائد ، من الديوان المذكور ، بفعل الامر .

في حين انه في «المرسولة»، وبعد حذف صيغة الامر المستخدمة في معرض الصلاة التي هي نوع من الترجي اكثر مما هي اوامر صارمة ، فاننا نكتشف ان انسي الحاج يستخدم الامر ٣٤ سم مرة فقط لاغير اي مانسبته ٤,٨ ٪ من مجموع الافعال المستخدمة في «المرسولة ..» هذا مع التذكر بان الفارق بين وتيرة استخدام الافعال في المجموعتين ، وبالصيغ الثلاث ، يكاد ان يكون معدوماً كما راينا .

هكذا يتبين لنا ، بعملية احتسابية بسيطة ، ان انسي الحاج يستخدم صيغة الامر مرة كل ٢٨ كلمة في (لن) في حين انه يستخدمها مرة كل ٨٢ كلمة في «المرسولة» فلماذا صيغة الامر هي التي يصار الى الاحتفال بها في «لن» حوال ٣ مرات اكثر مما هي موجودة في «الرسول» ؟

ببساطة مباشرة نشير الى ان صيغة الامر ، في الفعل العربي ، ملازمة للفوران وللقلق ولتدخل ذاتية الشاعر الذي يريد ان يفرض نفسه وان يحّور العالم الخارجي على ايقاع علله الداخلي المتوتر .

وكما كان انسي الحاج في «المرسولة ..» قد استكان الى الهدوء الايماني ، كما راينا ، فانه ابتعد عن الفوران والغليان فانخفضت عنده نسبة استخدام صيغة الامر على هذا الشكل اللافت . في «لن» انسي الحاج يكتب عن نفسه الهادرة ، والمراة ليست الا اداة مكمّلة تفرّز ذاتيته وتصب في خانة «اناه» المتالقة . اما في «المرسولة ..» فهو يكتب عن المراة المؤثّرة والفاعلة فيه لتتحول «اناه» الى ملحق مسحوق وتابع ومقلوب .

الآن ، وفي ختام هذه العجالة ، لابد من التساؤل حول مستقبل مفاهيم الله والمراة واللغة في مسيرة تحولاتها عند انسي الحاج .

فاذا ما اردنا ان ننطلق مما قاله في مقالته المذكورة عن عاصي الرحباني ، فاننا نكتشف انه نادم على هذا التحوّل الجذري الذي اعتراه من «لن» الى «المرسولة» وهو آسف على حدوثه اذ يقول :

«كم انا نادم اليوم على اهدار كل هذا الوقت ! وياليتني لم اسمع منك ! وياليتني انا الذي اقنعك بشرّه وظلامه بدل ان تقنعه انت بخيرك ونورك »

فاذا كان هذا الندم الذي يعلنه انسي الحاج ، راسخا واساسيا ، فعلينا ان نتوقع عودة الى التدفق الفوار عند انسي الحاج . تدفق يعود معه الله الى ضعفه السابق ، والمراة الى هديرها المنتهك ، واللغة الى انزياحها القسري ، وصيغة الامر الى مجدها العظيم .

حينها سيعود انسي الحاج الى احتراف مهنة القتل ليفتك بالكلمات من فجرها حتى ابدها ، كما كان يقول في «لن» . ذلك انه سيُصّر على استعادة مفرداته طازجة ووحشية ومخلخلة لان «من يضّيع مفرداته يضّيع نبرته » ، كما يقول ايزرا باوند . وسيكون على دراسات لاحقة ان ترصد مؤشرات تلك العودة الى قلق البدايات المشبعة بالتوترات العظيمة وان تكشف عن تجليات تلك العودة عن التحولات التي يكون قد افل نجمها بعد «المرسولة ..» ! ■

تعقيب

■ سامي مهدي

ترددت كثيراً ، قبل ان اقرر اخيراً ، كتابة هذا التعقيب على ماجاء في المقالة الموجزة التي كتبها الاستاذ الناقد حاتم الصكر حول كتابي الأخير «افق الحداثة وحداثة النمط» في عدد «الاقلام» الأول الصادر في كانون الثاني ١٩٨٩ في باب «من مكتبة الاقلام» .

اما ترددي فيعود الى اسباب ثلاثة :

اولها : ان باب «من مكتبة الاقلام» هو باب تعريفي وليس باباً نقدياً ، وقد جرت العادة الاّ يُعقَب على ما يكتب فيه .

وثانيها : ان اي تعقيب اكتبه لابد أن يكون اطول بكثير مما كتبه الاستاذ الصكر .

اما ثالثها : فان الاستاذ الصكر صديق لي ، وانه كتب ماكتبه بدافع ايجابي هو التعريف بكتابي ، وهذا امر يوجب الشكر لا المبارزة بالتعقيبات .

غير انني ، وليعذرني الاستاذ الصكر ، وجدت في ماكتبه مايسيء الى كتابي اساءة بالغة لايستحقها ، وما يقلل من قيمته عند من لن تسمح لهم الظروف بالاطلاع عليه . ولذا قررت استيفاء حقي في التعقيب والايضاح ، مستغلاً رحابة صدر الاستاذ الصكر والمودة التي بيننا .

ساجمل تعقيبي في النقاط الآتية :

١ ـ يقول الاستاذ الصكر «حاول الشاعر سامي مهدي ان يقدم في هذا الكتاب مشروعاً لاعادة تقويم حركة شعر ... الخ» .

واقول ان كلمة «حاول» التي يستهل بها الاستاذ الصكر مقالته تنطوي على تهوين من قيمة الكتاب اراد كاتبها ذلك أم لم يرد . فهي توحي بان الكتاب مجرد «محاولة» وهذا اجحاف بحقه في رايي ، وان كنتُ ، شخصياً ، قد اعتبرت الكتاب «محاولة» . فالمؤلف ، حين يقول عن كتاب له انه محاولة ، فذلك تواضع يدخل في اخلاقيات التاليف ، اما حين يقولها

ناقد او معرّف فان قوله سينطوي على انتقاص وتهوين .

٢- يقول الاستاذ الصكر «وفي مراجعة بيئة شعر ومشروعها ونموذجها لابد ان يتقدم السياسي على الفني فتحاكم النوايا والتوجهات التي صدر عنها مؤسسو الحركة والمجلة ..»

واقول : انني لم اتطرق الى «السياسي» الا في فصل واحد ، هو الفصل الخاص ببيئة مجلة شعر وحركتها ، اما في الفصلين الخاصين بالمشروع (قصيدة النثر) والنموذج (ادونيس) فقد تناولت «الفني» فقط ، وهذا مافاتت الاستاذ الصكر ملاحظته .

ثم انني لم اقدم «السياسي» على «الفني» في الفصل الاول ، بل وازنت بينهما ، وقد عدت الى «الفني» في الفصلين اللاحقين وفصلت رأيي فيه تفصيلاً ، وهذا مالم يشر اليه الاستاذ الصكر .

وحين تناولت «السياسي» في الفصل الاول فانني لم احاكم النيّات والتوجهات محاكمة مجردة ، بل استندت الى وثائق وحقائق ملموسة ، وذلك بخلاف ما اوحت لي به ملاحظة الاستاذ الصكر .

واود ان اضيف ان تناول «السياسي» في بيئة مجلة شعر وحركتها لاينتقص من الكتاب ، بل يجعله اكثر تكاملاً وموضوعية . فاساطين هذه الحركة كانوا مسيّسين ومؤدلجين حتى الاعناق ، وكانت مفاهيمهم الفنية وتوجهاتهم وكتاباتهم تعبيراً عن ذلك ، فلماذا يراد ، اذن ، اهمال السياسي ، اويعاب تناوله ؟

٣- يقول الاستاذ الصكر «يرى (اي المؤلف) ان قصيدة النثر تفتقر الى واحد من اهم عناصر الشعر : الموسيقى .. الايقاع المنتظم . وأرى (اي الناقد) ان دعاة قصيدة النثر من مؤسسي شعر قد انتبهوا الى (الايقاع) بديلاً للموسيقى الوزنية الملغاة ، وقد نبه يوسف الخال الى ذلك في مقالة له في (الاديب) قبل ان تصدر (شعر) ....» .

واقول : انني لا ارى اي وجه لمقابلة راي الاستاذ الصكر هنا برايي ، لان كلاً من الرايين يقصد شيئاً مختلفاً . فالايقاع الذي اعنيه هو غير الايقاع الذي يعنيه . فما عنيته هو الايقاع المنتظم وما عناه هو ايقاع غير منتظم (على فرض وجوده) .

اما مقالة الخال التي يشير اليها ، فهي مقالة قصيرة عابرة ، وكانت مقالة عائمة لا شواهد لها في شعر الخال الذي لم يعرف له حتى تاريخها الا ماهو شعر موزون (اغلبه مقفى !) .

ثم ان حكمي على قصيدة النثر (من حيث هي مشروع مجلة شعر وحركتها) لايقوم على اساس غياب الايقاع المنتظم فيها فحسب ، بل يقوم على اساس محاكمة (قوانينها) كما جاءت في كتابات كتابها العرب . وهذا يعني ان ملاحظة الاستاذ الصكر هذه كانت ملاحظة انتقائية .

٤- ويقول الاستاذ الصكر «اما القول بان قصيدة النثر «لن تستمر» فهو تنبؤ لايحتكم الى قوانين قصيدة النثر - لأنه لايعترف بوجودها -»

واقول : ان ملاحظة الاستاذ الصكر هنا اكثر من انتقائية . فانا لم اقل ان قصيدة النثر «لن تستمر» بهذه الطريقة القاطعة الباتة ، بل قلت ماياتي :

«نخلص مما تقدم ان قصيدة النثر ، بما قُدّمت فيه ، وبما اريد لها ان تكون ، لن تستمر ، ولكنها قد تستقر في شكلين آخرين ، ضمن العديد من الاشكال التعبيرية ، نعني المنحيين اللذين سبقت الاشارة اليهما .» .

وقلت :

«ولكنها ستظل شكلاً تعبيرياً نثرياً ، لا شعرياً»

وقلت :

«وفي اية حال يبقى كل هذا توقعات ، محض توقعات ، يشي بها واقع قصيدة النثر اليوم . اما الجواب الحاسم فالمستقبل كفيل به» .

واترك للقارىء ، الآن ، ملاحظة الفرق الكبير بين ماقلته ومانسبه اليّ الاستاذ الصكر . فما قلته هو حكم على قصيدة النثر بـ «التحول» وماقاله الاستاذ الصكر هو حكم بـ «الموت» .

ثم ان ماقد قدمته من تنبوأت يحتكم ، عكس مايقوله الاستاذ الصكر ، الى قوانين قصيدة النثر ذاتها ، بدليل انني عرضت هذه القوانين - وهي قوانين افتراضية ليس لها وجود ملموس - ثم ناقشتها جميعاً ، وادليت برايي فيها ، قبل ان اخلص الى تقديم تنبؤاتي السابق ذكرها .

٥- ويقول الاستاذ الصكر «ان الجهد الذي يقدمه الشاعر سامي مهدي ، توثيقياً وذوقياً ، هو جهد يستحق الاعجاب .. ويضع بوضوح ودقة امام قارئه خيوط قضية حداثة (شعر) ليحكم عليها بعد ذلك» .

واقول : انني اشكر الاستاذ الصكر على ثنائه على الجهد الذي قدمته «توثيقياً وذوقياً» . ولكنني كنت افضل ان اقرأ له رأياً واضحاً في الجهد النظري - النقدي الذي قدمته في الكتاب ، لأن هذا الجهد هو الاساس وهو أهم مافيه ، لاسيما وانه يكشف حقائق غير منتبه اليها ويطلق احكاماً كبيرة . فانا لم ارد «التوثيق» في الكتاب الّا باعتبار التوثيق من موجبات التاليف وتقاليده ، وانا لم أرد تقديم «محاولة ذوقية» بل محاولة «نقدية - جدية» هدفها اعادة تقويم حركة شعرية ، بيئة ومشروعاً ونموذجاً ، (بل اكثر من ذلك لمن يريد التدقيق والانتباه !)

وهي مما لايقدم عليه نقادنا : عجزاً ، اوتهيباً ، او استسلاماً لموجة ، او انبهاراً بمعلبات مستوردة . ولا اكتم الاستاذ الصكر انني فهمت من عبارته المتقدمة ، على مابدا عليها من ثناء او مجاملة ، انه لايعتبر كتابي كتاباً نقدياً ، ربما لانني شاعر تجاوز حدود اختصاصه وتطفل على اختصاص النقاد ، فاذا كان الامر كذلك ، وارجو الّا ، فانه سيكون اجحافاً بحق الكتاب لا اتوقعه منه . اما اذا كان قد قال ماقال تعبيراً عن اختلافه معي في الراي ، فهذا مالم اكن اتمناه ، لانني كنت اتمنى ان يعبر عن اختلافه معي بطريقة اخرى ، طريقة واضحة تمكن مناقشته عليها .

هذا وللاستاذ الصكر مودتي واعتذاري .

.. وتعقيب : حول حق الاختلاف

■ حاتم الصكر

١ - يبدو اننا سنحتاج إلى تحديد طبيعة الأنشطة النقدية التي تُمارس على النصوص - ومنها النصوص النقدية قبل الخوض في النقاط التي اثارها الأستاذ سامي مهدي في تعقيبه على تعريفي بكتابه (افق الحداثة وحداثة النمط) - الأقلام - العدد الأول - ١٩٨٩).

فما وصفه الأستاذ سامي بـ«المقالة الموجزة» ماهو إلا عرض تعريفي تتضح طبيعته من الباب الذي اندرج فيه وهو (من مكتبة الأقلام) وهو كما ذكر الأستاذ سامي نفسه في تعقيبه «باب تعريفي وليس باباً نقدياً».

ومثل هذا العرض إذ يقدم وصفاً للكتاب ؛ يشير إلى الاختلاف هنا وهناك ؛ دون تفصيل او إفاضة ؛ هذا إذا قرأناه دون تحميله نوايا «المقالة الموجزة».

ولكن ماالعمل ؟ إذا كان الأستاذ سامي ينتظر من مثل هذا النشاط النقدي المحدود (عرض الكتاب موجزاً) ماينتظر من دراسة مطولة هي ضرب من ضروب نقد النقد ؟ وإذا كان يتمنى ان اعبر عن اختلافنا «بطريقة واضحة» فإن الوصف هنا يتعدى الايجاز الضروري ويتسرب إلى الطعن بالنوايا حتى وإن بدرت من «صديق ... كتب ماكتب بدافع ايجابي، وآعتقاد جازم باهمية الكتاب وخطورة العمل الذي تصدى له الأستاذ سامي مهدي باحثاً ومقوّماً بصبر واستقصاء ومسؤولية».

هذا هو الخلل الأول في نسيج التعقيب ؛ خلل يعكس انتظار مالايجب انتظاره من «صديق» في «باب تعريفي».

ثم تتلازم الاعتراضات باكثر مما تسمح الأسطر المعدودة التي كتبتها . هنا لابد من ترميز كلماتي كلمة كلمة . بدءاً من قولي «يحاول الشاعر سامي مهدي أن يقدم .... مشروعاً» حتى إن كان المؤلف نفسه هو الذي قال هذه العبارة نصاً في الصفحة التاسعة من كتابه . فصارت كلمة «يحاول» هنا منطوية على «انتقاص وتهوين» بينما هي في الصفحة التاسعة من كتابه «تواضع يدخل في اخلاقيات التاليف ..» . ولا ادري حتى الآن مغزى الاعتراض والتفريق بين مستويين لاستخدام هذا الفعل : التواضع في الصفحة التاسعة من كتابه . والانتقاص في السطر الأول من تعريفي ؟ لكنني أستغرب لأنه لم يعترض على نعت عمله بانه «مشروع» لاعادة تقويم حركة (شعر) . ربما لأنه يقول في الصفحة نفسها انه يعتبر كتابه مشروعاً «اعترافاً .. بما فيه من قصور، كما جاء في المقدمة .

هنا لن يصبح للنوايا وجه من وجوه «اخلاقيات الكتابة» او «التواضع» الذي نسب إليه الأستاذ سامي عبارته ؛ والانتقاص الذي اتهمني به حين استعرتها منه . والمسالة في ظني لاتزال ابعد مرمى من ذلك .

إنها تكمن في انتظار التعبير عن الاختلاف بطريقة اخرى لايتحملها الباب نفسه . إذاً فالتعقيب ينسف حق الاختلاف من اساسه مادام لايتسع له المقام . لكنني اقول إن انتظار الاختلاف باية طريقة جاء ، اهم بكثير من افتراض النوايا ومحاكمة جهد الآخرين على اساسها ؛ ثم إزجاء التهم الصريحة والخفية مثل :

- «لمن يريد التدقيق أو الانتباه» .
- «لايقدم عليه نقادنا عجزاً او تهيباً او استسلاماً .. او انبهاراً ...» .
- «ربما لانني شاعر تجاوز حدود اختصاصه وتطفل على اختصاصات النقاد ...» .

والحال ان النظر إلى جهد الأستاذ سامي يجب ان يتجاوز تلك الافتراضات . وان يعامل بحثه بكونه متناً .. معروضاً للقراءة ؛ ومحتملاً بسببها الاختلاف والاتفاق . بعيداً عن إسباغ النعوت الاخلاقية على هذه العبارة او تلك لان مستويات المجاز مقصاة هنا .

إن «المحاولة» وصف لا يعيب الجهد التاليفي بل يقر بكونه إسهاماً في اقتراح حل لاشكالية ؛ ووجهة نظر في قضية خلافية . وهذا مالم يذهب إليه ظنّ الاستاذ سامي الذي افترض الاجحاف ؛ والتهوين ؛ والانتقاص وحتى الاساءة .

وبعيداً عن تلك الافتراضات سيجد الاستاذ سامي مئات الامثلة التي تصف الاعمال - إبداعية او نقدية - بانها محاولات لابمعنى انها بدايات غير ناضجة ؛ او «توحي بانها مجرد بدايات» . وإنما تشير إلى اشتغالها على موضوع لم يستقر فيه الراي بعد . وإلا لماذا إعادة التقويم ؟

....

٢ - يذكر الاستاذ سامي في تعقيبه إنه لم يتطرق إلى (السياسي) إلا في فصل واحد هو الخاص ببيئة (شعر) وحركتها . وإنه في الفصلين الخاصين بالمشروع والنموذج اي قصيدة النثر وادونيس ؛ تناول (الفني) فقط . واردف توضيحه هذا بآتهامي بانني قد فاتتني ملاحظة ذلك . والحال ان افتراض الشيء ثم التصرف على اساسه قد جرّ إلى هذا الاتهام . فانا لاحظت هذا فعلاً . ولكنني لاحظت ايضاً ان الغلبة كانت للسياسي بوحي قراءة القسمين معاً . وليس عند تحليل انتماء جماعة شعر او ايديولوجيتهم فقط .

- ففي الفصل الذي تطرق فيه إلى (السياسي) كان يحاكم نظرة الجماعة إلى مواقف فنية من التراث واللغة وماهية الشعر ورسالته . وفي هذا كله كان (السياسي) سائداً في النظر والتحليل ثم الحكم والتقويم .

- وفي القسم الذي تناول فيه «الفني فقط» نجد (السياسي) حاضراً وإن اتخذ مسميات اخرى تتركز في اتهام الجماعة بتقليد الغرب والاستيراد والنقل . وبالانقطاع عن ارض الشعر العربي والقول بحداثة منقولة ليست من داخل الشعر العربي وتراثه الغزير المتنوع ؛ ولا تراعي خصائص اللغة العربية وقوانينها وسياق التاريخ العربي ، ولماذا لانستند إلى ماذكره الاستاذ سامي في تعقيبه حين يقول : «فاساطين هذه الحركة كانوا مسيَّسين ومؤدلجين حتى الاعناق ؛ وكانت مفاهيمهم الفنية وتوجهاتهم وكتاباتهم تعبيراً

عن ذلك .» ؟

إذا كان اي متابع عادي لحركة (شعر) لايحتاج إلى إعادة حقيقة المنطلقات السياسية والإيديولوجية «لاساطينها» ؛ فإن القارىء يحتاج إلى استنباط ذلك من نصوصهم اولاً . وهو امر لم يفعله الأستاذ سامي في كتابه الذي خلت صفحاته المائتين والاربع عشرة من اي نص شعري . وهذا هو موضوع خلافنا : ان نصل الى تشخيص النوايا من النصوص ثم نطلب الحكم عليها . لا العكس . فانا ملتفت تماماً الى منطلقات «اساطين»جماعة شعر ومعترض عليها كلياً لكنني وددت لو سُلّط الضوء على المنطلقات من النصوص المغفلة في الكتاب لان الأستاذ سامي منشغل بقراءتهم سياسياً عبر اخبار وآراء وتصريحات ومقابلات ومقالات ليس لها قوة النص . بهذا يمكن تفسير دفاع الأستاذ سامي عن «الوثائق والحقائق الملموسة» بانه تبرير لاعتماد ماليس بشعري في قضية شعرية .

٣- وفي الحديث عن الايقاع يصرح الأستاذ سامي في كتابه بان «الايقاع الذي ينسب إلى قصيدة النثر المكتوبة باللغة العربية هو إيقاع وهمي ، إيقاع لاوجود له .» وطبيعي ان المؤلف يمتثل في حكمه هذا لفهمه الخاص للايقاع وهو الموصوف بالانتظام «والمنبثق انبثاقاً طبيعياً من النظام الايقاعي القديم» . وبهذا فهو لن يجد مايبتغيه في قصيدة النثر .

لكنْ فهماً اخر للايقاع ؛ هو الذي اشارت إليه مقالة الخال المبكرة ؛ قد يجد ضالته في قصيدة النثر ؛ واصفاً ذلك الايقاع بانه إيقاع داخلي .

وحين اشرت إلى هذه النقطة في التعريف بالكتاب ؛ وصف الأستاذ سامي ملاحظتي بانها (إنتقائية) .

والحقيقة انني لم افهم سبب هذا الوصف مع انني لم افعل سوى الاشارة إلى رايه في رفض إيقاع قصيدة النثر تماماً . واحلتُ إلى ما يقول دعاتها بوجود إيقاع بديل .

كما انني لم افهم سبب استبعاده مقالة الخال التي اشرت إليها ووصفها بانها «عابرة» . مع ان المؤلف عدّ كثيراً من المقالات شواهد ومراجع لدراسته واحكامه .

فاين تكمن الانتقائية إذاً ؟

في استبعاد هذه المقالة واعتماد تلك ؟ ام في التذكير بان لدعاة قصيدة النثر مفهوماً بديلاً للايقاع ؟ في القول بان قوانينها منقولة وليست بقوانين (الكتاب : ص ١٠٠) وانها لا معايير لها (ص ، ١٢٨) ؟ ام في التذكير بان الحكم يجب ان يتم استناداً الى تقصي القوانين الداخلية لها ؟

٤ - اما ملاحظتي المتهمة هذه المرة بانها «اكثر من إنتقائية» ، فهي التي ناقشتُ فيها قول الاستاذ سامي بان «قصيدة النثر لن تستمر» باعتبار ان ذلك الحكم لايستند إلى القوانين الداخلية لقصيدة النثر لانه لايعترف بوجودها . فضلاً عن ان الحكم على مستقبل اي جنس ادبي او نوع شعري هو ضرب من التوقع غير المضمون .

والاستاذ سامي لايريد ان الخص رايه «بهذه الطريقة القاطعة الباتة» مفترضاً ان ثمة فرقاً كبيراً بين ماقاله وما نقلته عنه .

وسيرى قارىء تعقيبه انه يعيد الفقرة التي نقلتها من كتابه حول نفي استمرار قصيدة النثر . مضيفاً إليها توقع استقرارها في «شكلين آخرين» فهو يرى ان مالخصته عنه كان حكماً (بالموت) على قصيدة النثر . اما الذي قاله فهو حكم (بالتحول) .

ولكن إذا عدنا إلى الشكلين الآخرين المحتملين في كتاب الاستاذ سامي فسوف نجدهما مجرد إسمين لموت قصيدة النثر .

يقول الاستاذ سامي «غير ان التنظيم سيضع قصيدة النثر امام احتمالين إما التحول إلى نثر عادي يدعي الشعرية ... او إلاقتراب من الشعر الحر بشكله الانكلو سكسوني .»

ونرى بوضوح انّ عبارة الاستاذ سامي صريحة في توقع عدم استمرار قصيدة النثر . اما (التحول) الذي نسبه إلى نظرته لمستقبلها فهو محوٌ لها في النثر العادي او الشعر الحر .

ولامعنى بعد ذلك للقول بأن التنبؤ بمستقبل قصيدة النثر قد تم احتكاماً إلى قوانينها . فهذه القوانين لم يجد لها الأستاذ سامي وجوداً ملموساً كما قال في تعقيبه .

٥- مازلنا مع الالفاظ وماتسنده إليها النوايا من معان افتراضية

فالملاحظة الخامسة ؛ الأخيرة تنقب عن تلك «الإساءة البالغة» التي افترض الأستاذ سامي انني الحقتها بكتابه .

هذه المرة يقف عند وصفي جهده بانه كان «توثيقياً وذوقياً» رغم قولي بأن ذلك يستحق الاعجاب ... ؛ وجد الأستاذ سامي هذا الوصف إعلاناً مني بعدم اعتبار عمله هذا «كتاباً نقدياً» . وهو مالم اقله .

والواقع ان التوثيق واضح في الكتاب منذ الكلمات الأولى : «صدرت مجلة شعر اللبنانية شتاء عام ١٩٥٧ .» مروراً بنمو المجلة والجماعة وما عانتْه من توقفات وصراع

ولا اظن ان في وصف الكتاب بذلك إقصاءً لطابعه النقدي .

كما ان وصف جهده بانه «ذوقي» : تؤكده «الاحكام الكبيرة» التي اطلقها واستناداً إلى رفض المقترح الحداثوي لجماعة شعر في جانبه الفني الذي تركز في الايقاع والقوانين الداخلية . وهي امور يُحتكم فيها عادة إلى الذوق في الرفض والقبول . اما وصف الأستاذ سامي عمله بانه «محاولة نقدية - جدية» فلا يبطله القول بوضوح الذوق فيه . كما انه لايبرر الاشارة الخفية إلى عدم التدقيق او الانبهار «بمعلبات مستوردة» .

فالاستاذ سامي كما تشهد مراجع كتابه ومالم يرد ضمنها مسبوقٌ بمحاولات عديدة في ميدان تقويم مجلة شعر ومشروعها التحديثي . كما ان ذلك منصوص عليه ضمناً بقوله ان محاولته تمثّل مشروعاً «لإعادة تقويم» المجلة ومشرُوعها ونموذجها . واعادة التقويم تعني انها مسبوقة بتقويم آخر او تقويمات عدة انتجها كتاب آخرون لم يُثْنهم «العجز او التهيب .....»

اخيراً للأستاذ سامي مهدي مودتي . واعتزازي به صديقاً وشاعراً وكاتباً يُسهم بجد ونشاط في النقد الشعري الحديث . مع تمنياتي بأن تكون في صدورنا الرحبة مساحة مناسبة لحق الاختلاف والقول الاخر المنبثق من تقدير الجهد ومنطلقاته وغاياته .

دماء بالألوان
شهادة أخرى عن زمن لبنان

ـ ١ ـ

بعد روايته «الممر» عن الحالة اللبنانية التي عاشها ياسين رفاعية منذ اكثر من عشرين سنة عندما اختار بيروت مقراً له ولأسرته، وعرف الحرب التي تدور هناك منذ بدايتها وكاد يدفع حياته اثناءها. بعد «الممر» ها هو ينجز رواية أخرى صدرت هذه المرة من القاهرة وتحمل اسم «دماء بالألوان».

بيروت كانت كريمة مع ياسين رفاعية كما هو شانها مع الذين احبوها، لقد منحتهم أجمل ماعندها الحب والكلمات. وعلمتهم كبرياء المحب وأناقة العاشق وشجاعة الأديب، لذلك لم تغب عنهم وهم يغادرونها في مملكة هذا العالم.

ياسين رفاعية بوفاء كتب روايته الجديدة «دماء بالألوان»، وهي كما ذكرنا روايته الثانية عن لبنان والثالثة في ماصدر له من روايات حيث له رواية تحمل اسم «مصرع الماس» وتدور أحداثها في أحدى حارات دمشق القديمة أيام الاحتلال الفرنسي لها.

ـ ٢ ـ

في «الممر» نجد ابطال الرواية وقد حاصرتهم القذائف في ممر احدى العمارات في بيروت، لكن المؤلف في روايته الجديدة «دماء بالألوان» يأخذنا من بيروت الى لندن لتدور اغلب احداث الرواية هناك، ومن الواضح جداً ان الكاتب قد استفاد من اقامته في العاصمة البريطانية حيث جعل الاحداث موثقة بالأسماء والتفاصيل وهو امر لايتيسر الا المقيم لا الى زائر عابر.

كما ان المؤلف قد ادخل شخصيات بريطانية في روايته، وهي شخصيات أساسية في الرواية مثل «اوليفيا»، «ووالدها اللورد»

ـ ٣ ـ

قبل سنوات نشرت الصحف اللبنانية ان قذيفة سقطت على مرسم الفنان اللبناني المعروف رفيق شرف وقد تسببت في حرق لوحاته التي كانت موجودة في المرسم والتي كان يهيئها لمعرض شخصي سيقيمه في احدى العواصم الاوربية. هذا الخبر أخذه ياسين رفاعية ونسج عليه روايته، لقد افترض ان للرسام أسرة تتكون من زوجته «وصال» واولاده الثلاثة، وجعل القذيفة تقتل هذه الأسرة بكاملها ولم يعد بامكان الرسام وقد سماه «وديع الخال» أن يمكث في بيروت فبعد مراسيم دفن أفراد اسرته يغادر الى دمشق، وحاول هناك أن يقيم في فندق لايعرفه اصدقاؤه الدمشقيون وعندما يكتشفه احدهم يغادر دمشق الى اللاذقية، ومن هناك يأخذ الباخرة الى قبرص حيث يمضي بضعة أيام بين لارنكا وليما سول. لكن الوجوه التي تعرفه تطارده هناك وهي العليمة بمأساته التي نشرت الصحف وقائعها.

من قبرص يحصل على تاشيرة دخول الى بريطانيا فيمضي الى هناك، انه لم يقرر شيئاً محدداً وكل همه أن يهرب لامن الناس فقط بل ومن نفسه حيث تحاصره ذكرياته مع زوجته وابنائه.

في الطائرة يتعرف على شيخ مغربي ذاهب الى لندن للقاء ابنه المقيم هناك وهو رجل أعمال ناجح وكذلك لحضور زواجه من بريطانية ارتبط معها بعلاقة حب.

يفتح وديع الخال قلبه للشيخ المغربي ويطلعه على مأساته، وفي مطار لندن كان الفتى هو وخطيبته ينتظران أباه، ويقوم الشيخ بتقديم وديع لهما ويصر الشاب المغربي واسمه عبد المولى على ان يأخذ وديع معه ليقيم في بيته الى أن يجد له مكاناً يقيم فيه ويوافق وديع على هذا العرض الذي قدمه له عبد المولى بالحاح.

كان وديع الخال يبحث عن بيت بسيط في احدى ضواحي لندن ليحاول معودة الرسم فهو منقذه مما هو فيه وهو وحده المخفف من لسع مأساته. في نزهاته اليومية يتعرف في «الهايد بارك» على عجوز بريطانية ظنته مريضاً عندما رأته جالساً على أحد مقاعد المتنزه اللندني المشهور.

يعرف ان السيدة العجوز قد فقدت زوجها وأولادها مرة واحدة في الحرب، وانها حاولت أن تتجاوز حالتها بالعمل ممرضة ثم بمرور الأيام استطاعت أن تتكيف مع وضعها الجديد، هذه السيدة اسمها «مارغريت» فوجد وديع نفسه يروي لها مأساته الشبيهة بمأساتها، وقبل أن يغادرها أخذ منها رقم هاتفها واعداً اياها بأنه سيتصل بها فور حصوله على بيت من أجل أن يرسمها.

عن طريق معارف عبد المولى يستطيع وديع أن يستأجر بيتاً في احدى ضواحي لندن ويكون بيته مجاوراً لبيت لورد بريطاني ثمانيني يقيم مع ابنته العشرينية الوحيدة أوليفيا، وفي بيته الجديد يبدأ بممارسة الرسم في غرفة زجاجية يضمها البيت، يراه اللورد الذي كان راغباً في التعرف على جاره الجديد وعندما يعرف انه رسام ينشدّ اليه اكثر فاللورد رسام ايضاً ولديه مجموعة من اللوحات النادرة ومعظمها عن الشرق.

يذهب اللورد الى ابنته ويحدثها عن الجار الجديد ويقرران مكالمته بالتلفون ولكنهما يكتشفان انه قد قطع الخط، انذاك تقترح اوليفيا أن تذهب اليه وتدعوه لزيارتهما فيوافق الوالد على هذا الاقتراح.

- ٤ -

عندما يفتح وديع الباب لأوليفيا يصاب بالذهول فهي تشبه زوجته الراحلة والفرق بينهما انها تصغرها بحوالي الخمسة عشر عاماً وهو نفس العمر الذي كانت فيه وصال يوم التقاها وأحبها وتزوجها .

تدخل بيته ويبدأ حوار وتدعوه لارتشاف الشاي مع والدها يوم غد الذي هو الاخر مهتم بالرسم ويمارسه ، ويجد وديع نفسه منساقاً لتلبية دعوتها رغم انه قد آلى على نفسه أن لايلبي دعوة داع وينصرف الى الرسم فقط واجترار ذكرياته المرة .

يكون لقاؤه مع الوالد ناعماً . يتعرف على مااقتناه من لوحات وكذلك على رسومه ويبدي ملاحظاته بشأنها ، ويعرف وديع ان اللورد وابنته ليسا غريبين عن البلاد العربية وانهما يعرفان عدة أقطار منها ويكنان محبة خاصة للبنان .

في الحوارات اللاحقة بين وديع وأوليفيا نعرف ان برجها هو نفس برج زوجته الراحلة ، وأن الكتب التي تقرأها هي نفس الكتب التي شغفت بها زوجته ... الخ ، كان وصالاً الراحلة قد حلت في هذه الفتاة البريطانية التي لاتعرف كلمة من قاموس اللغة العربية .

نعرف ايضاً ان اوليفيا كانت مفتونة بالشرق وانها تحلم بفارس من بلاد العرب يملأ حياتها .

ويأخذنا المؤلف مع وديع وأوليفيا حيث يبدءان بالخروج معاً ، يتنزهان ، يزوران المعارض ، تدعوه اوليفيا يوماً لمعرض عن لبنان . يفاجأ هناك بأناس يعرفونه ، وتفاجأ هي في كونه فناناً مشهوراً في بلده .

بدأت أوليفيا تحبه وبدأ يحبها ، والدها كان يحذرها من تطور صداقتها له الى حب ، لكن الحب أخذ مداه ، أحبت كل ماهو عربي وكل ماهو لبناني . حتى الطعام اللبناني أصبح المفضل لها وصارت تعرف كيف تعد أصنافاً منه .

لكن أوليفيا كانت تحس بأن وديعاً يخفي عنها سراً هو السبب في حزنه المقيم ولم يفصح لها عنه رغم أسئلتها الكثيرة ولكنها تعرف سره ذات يوم ، ليس منه بل من العجوز مارغريت التي التقاها في بداية قدومه للندن في الهايد بارك وذلك عندما طلب من اوليفيا أن تتصل بها وتأخذ منها موعداً لينفذ وعده بأن يرسمها يوماً .

وعندما تعرف أوليفيا بمأساته تحبه اكثر .

- ٥ -

نجد المؤلف في هذه الرواية قد انساق طويلاً وراء العلاقة بين أوليفيا ووديع حتى استحوذ هذا الموضوع على مساحة الرواية ونجد انه قد نسي شخصيات طرحها في البداية مثل شخصية الشاب المغربي عبد المولى وخطيبته ووالده ، وقد أنسانا اياهم المؤلف ولم ينتبه الى توجيه دعوة لوديع لحضور حفل زفاف عبد المولى ، وكذلك الحال بالنسبة للعجوز مارغريت التي انتبه لها هي الاخرى وطلب من أوليفيا أن ترتب موعداً معها لغرض رسمها .

- ٦ -

ياسين رفاعية في «دماء بالألوان» يؤكد حبه للبنان في كل سطر وفي كل صورة حتى تتحول الرواية الى صلاة من القلب من اجل هذا البلد الذي تعرض للاغتيال ، وفي هذه الصلاة نجد ايضاً الالم العميق لما حصل ، ولعل مأساة الفنان وديع الخال هي مأساة كل المبدعين اللبنانيين الذين تاهوا في الدنيا بحثاً عن مستقر وعن ملجأ يحميهم من القذائف العشوائية والسيارات الملغومة .

رواية «دماء بالألوان» لياسين رفاعية شهادة أخرى عن زمن لبنان كتبها فنان كان هو الأخر من أوائل عشاق لبنان ومن أوائل الذين شردهم هذا العشق .

(*) دماء بالألوان - رواية لياسين رفاعية - منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة «الرواية العربية» - ١٩٨٨ .

■ معجم الأفعال العربية الثلاثية المعاصرة

- يقدم القاص المصري المعروف سليمان فياض: في كتابه هذا: عملاً معجمياً معاصراً. فهو يقدم من الافعال العربية الثلاثية: ما يُستعمل في عصرنا: ويشيع قولاً وكتابة: مهملاً تلك الافعال «الحوشية: غير المانوسة: التي هُجر استعمالها».

وقد جمع المؤلف الافعال في معجمه النوعي هذا: في ابواب: حسب نوعياتها البنيوية الصرفية: سوالم ومهموزات ومضعّفات، ومجوفات ونواقص. وقد الحق بالمعجم: جداول تصريف الأفعال: وتضم ستة وثلاثين تصريفاً نموذجياً نمطياً تغطي ابنية الفعل الثلاثي وابوابه كافة: للقياس عليها. لقد استغرق إعداد المعجم ثماني سنوات - كما جاء في المقدمة - : لهدف اختيار المستعمل من الافعال الثلاثية ومصادرها ومعانيها في عصرنا. ولعل (عصرية) المعجم هي ميزته الاولى على سواه.

[معجم الافعال العربية الثلاثية المعاصرة - إعداد سليمان فياض - ط١ - دار المريخ للنشر - الرياض - ١٩٨٨ - ٢٣٦ صفحة -]

■ حسين مردان في مقالات وشعر

يصف الدكتور علي جواد الطاهر الشاعر حسين مردان (١٩٢٧ - ١٩٧٢) بانه «شاعر .. جريء ومجدد» . ويبدو ان جرأته المبكرة تلك ؛ تعدت موضوعاته المثيرة في حينها ؛ لتمتد إلى ابنية كتابته نفسها . فنراه يكثر من نظم ماسماه (النثر المركز) ويصدر دواوين من هذا النوع من الشعر إضافة إلى اهتمامه بفن المقالة التي تجمع بين الموضوع والأسلوب .

ومحاولة الدكتور الطاهر في هذا الكتاب تعيد إلى الذاكرة جهود حسين مردان عبر مقالات له ونثر مركز وشعر لم يُجمع في كتاب لانها تعود إلى الأعوام الاربعة الأخيرة من حياته . ولعل ابرز محتويات كتاب الطاهر

مقدمته التي نوهت بحسين مردان مقالياً : المقالة معطلها العالي من الابداع ، وحظ صاحبها الذي يميزه في تاريخ المقالة العربية فضلاً عن العراقية ، فضلاً عما تلقي من اضواء على شعره .».

وقد اخذ الكتاب عنوانه ـ اعترافاً بفضل مردان مقالياً ـ من عنوان احدى مقالاته (من يفرك الصدا ؟) . كما ضمّ إلى جانب مقالاته في الصحف والمجلات ؛ مدخلاً في سيرته الشعرية ؛ وبعض النماذج من قصائده الحرة ونثره المركز.

وختم الطاهر كتابه بملحق توثيقي عن مردان ضمّ ذكريات طفولته ومقابلة معه وبعض ماقيل في رثائه.

[من يفرك الصدأ ؟ أو حسين مردان في مقالات له ونثر مركز وشعر ١٩٦٨ ـ ١٩٧٢ ـ د. علي جواد الطاهر ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ط ١ ـ ١٩٨٩ ـ ٢٨٧ صفحة].

■ دفاع في طريق المعلقة

ـ تصف الدكتورة الشاعرة ثريا ملحس: عملها هذا: بانه «قراءة جديدة» في معلقة طرفة بن العبد: انطلاقاً من إحساسها بان للقديم «قيمة جديدة» بهدف تحليل جديد ونظرة جديدة تحاول ان تستخرج فضاء الرؤيا في المعلقة. وهذا الأمر دفع الكاتبة إلى اتباع المذهب التجريدي؛ وتعني به كما يبدو من هامشها: التصويري المجرد الذي يهمه قوة الصورة وصلابتها وتوازن كتلها. لكن الكاتبة لاتقدم لنا في متنها ـ إذا استثنينا المقدمة المنوهة بالمعلقات عامة ومعلقة طرفة بن العبد خاصة ـ إلا شروحاً للأبيات وتلخيصاً للمعاني. رغم انها حاولت تقسيم معلقة طرفة إلى وحدات حسب الموقف الذي تتدرج في تصويره.

وشيئاً فشيئاً؛ وكلّما مضينا مع الكاتبة في تحليلها: سنجد انها تعنى بعد ذكر البيت بشرح مفرداته لغوياً ثم نثر معانيه وإجمالها أخيراً بطريقة «يقول:...». ولا ارى في هذا الصنيع «قراءة جديدة» كما وعدتنا الكاتبة في العنوان.

وربما وجد البعض في الهوامش الضافية فائدة ما: تاريخية او ادبية. إلا إنها على اية حال لاتقدم مبرراً لوصف قراءة الكاتبة للمعلقة بانها جديدة: لا بزوايا النظر؛ ولا الإجراءات: ولا التوصلات

[دفاع في طريق المعلقة وطرفة بن العبد ـ (قراءة جديدة) ـ الدكتورة ثريا عبد الفتاح ملحس ـ الشركة العالمية للكتاب ـ ودار الكتاب اللبناني ـ ط١ ـ ١٩٨٨ ـ ١٩٠ صفحة]

■ صخرة البداية

يعود الناقد ماجد السامرائي في (صخرة البداية) إلى ضرب من التامل الذي يختلط النثر فيه بالاحساس الشاعري بالمكان والزمان والاشياء.

هنا: وعبر ثماني عشرة لقطة حية من التاريخ الشخصي والمدينة وناسها واشيائها يحيي ماجد السامرائي محاولاته السابقة في (كتاب الماء والنار) مع ميل واضح إلى تشخيص موضوعه ثم الحوم حوله بلغة شفيفة منفتحة على خزائن الذاكرة وما احتفظت به التجربة الحياتية من رؤى وافكار.

إنها موضوعات مكتوبة عبر اصطدام الذات بنفسها تفادياً لدخول المتاهة ولكن في اسر جاذبيتها (كما توضح كلمات البداية).. لذا راح الكاتب يحاور نفسه كثيراً او يجرّد من الخارج ما يحاوره. يسوقه هاجس التعبير عن الحقيقة ـ حقيقته بأي ثمن:

«وان أحيا حقيقتي وبحقيقتي، حتى لو وقعت في قلب العاصفة... إن بي رغبة مجنونة لترويض المستحيل.»

[صخرة البداية ـ ماجد السامرائي ـ ط١ ـ دار الكرمل ـ عمّان ـ ١٩٨٨ ـ ٨٠ صفحة]

■ مختارات من النصوص البابلية

لايزال التراث الرافديني: يغري الباحثين والمختصين بالبحث في كنوزه التي تتنوع زوايا معالجتها نظراً لشموليتها وخصوبتها. وها هو الباحث في العلوم الآشورية (لابات) ـ صاحب المعجم المسماري ـ يقدم «صوراً فكرية» عن حضارة وادي الرافدين: منتقياً ما تعلق من اثارها الادبية بالاساطير المتعلقة بالجحيم والموت. والحياة في العالم السفلي. فيترجم اسطورة (إيرا) والالواح الاثني عشر من ملحمة جلجامش: واسطورة آدابا وإيتانا وغيرها مما تتوضح فيه المعتقدات الدينية للبابليين.

ويلاحق (لابات) نظرة العراقيين للعالم الآخر عبر اجزاء من ادبهم واساطيرهم في اصل الخلق والطوفان «اسطورة اترخاسيس ـ قصيدة الخلق البابلية (المعروفة باسم عندما في العلى)». انشودة نينورتا ـ اسطورة انزو ـ...» وعشرات غيرها مما عكف المؤلف على جمعه وترتيبه في موضوعات مستقلة.

وقد اسهمت الترجمة ـ المحققة والمقارنة للنصوص ـ في وصول الاشعار التي ضمها الكتاب بوضوح وسلاسة..

[المعتقدات الدينية في بلاد وادي الرافدين ـ مختارات من النصوص البابلية ـ رينيه لابات ـ ترجمة د. وليد الجادر والأب البير أبونا ـ ١٩٨٨ ـ قسم الآثار ـ كلية الآداب ـ جامعة بغداد ـ ٤٣١ صفحة]

■ رسامون كُتّاب

يتوخى الفنان الكاتب شوكت الربيعي ان يعرف القارىء في كتابه الصغير هذا بخمسة من زملائه الرسامين الذين مارسوا الكتابة إلى جانب الرسم. وهم: جبرا ابراهيم جبرا وشاكر حسن آل سعيد ونزار سليم وجميل حمودي وماهود احمد.

وهم في رأي المؤلف: كانوا «مرموقين، مؤثرين متميزين، فيما قدموا من نقد فني مكتوب: يرى المؤلف انه غير متماسك بسبب غياب الدراسات النظرية وافق النقد الموضوعي. إلا ان المؤلف حين عرّفنا بهؤلاء الرسامين الكتّاب لم يعرّفنا على وجه الخصوص بجهودهم في مجال النقد الفني. باستثناء حديثه عن جهود شاكر حسن وجبرا في الكتابة حول تجاربهم او معارض زملائهم. اما الآخرون فلم نقرا عنهم إلا تعريفاً بتجاربهم التشكيلية دون كلمة واحدة حول ما قدموه للفن التشكيلي نظرياً او تطبيقياً (بواسطة النقد المكتوب حول رؤاهم او اعمالهم او لرؤى سواهم من الفنانين

اعمالهم). وهذا لايعني انهم لم يكتبوا شيئاً في هذا المجال. وإنما وجدنا المؤلف ينسى مهمته في التعريف بهم كتاباً ورسامين فيتحدث عن اعمالهم وتطور منظورهم للعمل الفني من خلال منجزاتهم في التشكيل. فلا يبقى ثمة ما يجمع هؤلاء الفنانين الخمسة إلا كونهم «رسامين» بينما تصبح (الكتابة) صفة مقصاة لانها لاتسند المنهج أو الاستنتاجات.

[رسامون كتاب ـ دراسة في تجارب المبدعين العراقيين ـ شوكت الربيعي ـ سلسلة الموسوعة الصغيرة ـ بغداد ـ ط١ ـ ١٩٨٨ ـ ١٠٩ صفحة].

■ مسرح

ـ نظرات في فن التمثيل ـ تاليف الدكتور عقيل مهدي يوسف ـ كتاب مدرسي مؤلّف «وفقاً لمفردات منهج مادة فن التمثيل للمرحلة الرابعة في اختصاص التمثيل قسم الفنون المسرحية»، وصادر عن كلية الفنون الجميلة في جامعة بغداد ويتناول جانباً تاريخياً مهما من فن التمثيل (البدائية ـ الاغريقية ـ النهضة) ويقف في بعض فصوله عند إعلام المسرحي مثل (ستانسلافسكي ـ بسكاتور ـ بريخت ـ ارتو ـ بروك...».

ـ بيانات لمسرح عربي جديد ـ من تاليف سعد الله ونوس ـ صدر عن دار الفكر الجديد ببيروت ويتضمن وجهات نظر في ابرز أوجه الأزمة المسرحية فكرة وممارسة. وبعض هذه البيانات مكتوب عام ١٩٧٠ بينما اضاف إليها الكاتب ملاحق مهمة ـ الكتاب في ٢٩٤ صفحة.

ـ عدة أعمال مسرحية صدرت للكاتب اليمني والشاعر محمد الشرفي. وهي مسرحيات شعرية ونثرية. منها: العجل في بطن الإمام ـ الصادرة مؤخراً في بغداد وتضم الى جانب المسرحية الرئيسية مسرحية نثرية اخرى هي: ولليمن حكاية أخرى.

ـ للكاتب المغربي يوسف فاضل (مدير مجلة نجمة القطب) صدرت مؤخراً مسرحية: جرّب حظك مع سمك القرش ـ بأربعة فصول وهي عمله المسرحي الرابع منذ (حلاق درب الفقراء ـ ١٩٨٠). المسرحية بثمانين صفحة وصادرة عن منشورات (عيون) ـ الدار البيضاء.

■ دواوين

ـ في مثل حنوّ الزوبعة ـ الديوان الأخير للشاعر حسب الشيخ جعفر؛ صدر عن دار الشؤون الثقافية العامة ويضم قصائد السنوات الاخيرة.

ـ قصائد السيدة الجميلة للشاعر ياسين طه حافظ صدر في بغداد ايضاً ويضم عشراً من قصائده الاخيرة.

ـ للشاعرة الكويتية جنة القريني صدر ديوان (من حدائق اللهب) ويضم ثماني وعشرين قصيدة في موضوعات متفرقة.

ـ عن دار الآداب صدر للشاعر اللبناني محمد علي شمس الدين بعنوان (اما آن للرقص ان ينتهي) وهو ديوانه السابع.

ـ وفي عمان صدر عن دار ابن رشد ديوان للشاعرة عائشة الخواجا الرازم من وحي الانتفاضة الفلسطينية الباسلة وعنوانه (حسن الفلسطيني وثورة الحجارة) ويقع في (١١٧ صفحة) تضم ثلاث قصائد طويلة للشاعرة.

ـ وفي بغداد صدر ديوان للشاعر علي الطائي بعنوان (اسابيع المحب الأعزل).

■ إصدارات..

ـ القوى العظمى بين شريعة الغاب وصراع القبيلة ـ للدكتور حسن البزاز ـ صدر عن دار الشؤون الثقافية العامة.

ـ قراءات تراثية في الحرب ـ تاليف الاستاذ محمد جاسم الحديثي ـ صدر عن الدار نفسها ويضم اثني عشر باباً يستقصي فيها الحماسة الحربية من مصادر التراث.

ـ ضمن سلسلة الموسوعة الصغيرة الصادرة في بغداد: صدر كتاب بعنوان (الرواية العربية المعاصرة من المغامرة إلى التأسيس) لماجد أسد وكتاب (شعراء فقدوا اسماءهم) لشفيعة الداغستاني.

ـ (خليل الورد نحاتاً) هو آخر كتب الفنان التشكيلي الكاتب شاكر حسن آل سعيد. وقد صدر ضمن السلسلة الفنية عن دائرة الفنون في وزارة الثقافة والاعلام.

ـ عن هياة كتابة التاريخ صدرت في بغداد كتب جديدة منها: المقدسي للدكتور فلاح شاكر. ضياء الدين بن الاثير للدكتور أحمد مطلوب. نشأة تدوين التاريخ العربي في الاندلس للدكتور عبد الواحد ذنون طه.

ـ ومن الاعمال العربية التي صدرت في بغداد مؤخراً: الرهينة. رواية للروائي القاص اليمني زيد مطيع دماج. والعناصر مجموعة قصص للكاتب البحريني امين صالح وهما من المنشورات الصادرة بالاتفاق بين الأمانة العامة للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ودار الشؤون الثقافية في بغداد.

ـ الخروج من جوف الحوت ـ رواية الكاتب الفلسطيني نواف ابو الهيجاء صدرت في بغداد ـ بأربعة عشر فصلاً و (٢٥٨ صفحة) وهي الخامسة في سجلّه الروائي.

ـ هناك في بيت فلسطيني ـ مجموعة قصص ـ لنصر محمد راغب ـ يهديها الى ولديه (غسان ومحمد حيث يظل أبداً بيتهما هناك).

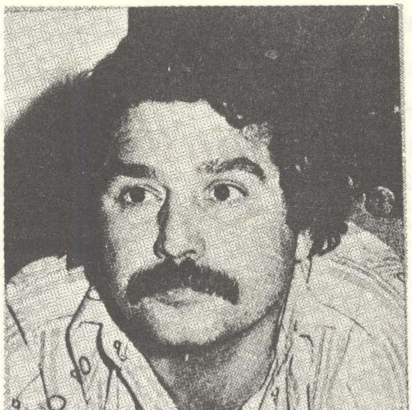
ـ خمس عشرة قصة قصيرة اختارها القاص العراقي علي خيون من خمس مجموعات قصصية له: تجمع بين ما كتب قبل الحرب واثناءها: وأعطاها عنوان: الأعماق. لعلي خيون أربع روايات إلى جانب نتاجه القصصي.

ـ بيروت الحلم على فوهة استون ـ للقاص اديب العطروني ـ يصفها الغلاف بانها (قصص قصيرة من اتون الحرب اللبنانية) ـ قدمت لها الدكتورة زاهية قدورة.

ـ عن دار المأمون للترجمة والنشر صدر في بغداد كتاب (كوكورو) وهو رواية يابانية مترجمة لناتسومي سوسكي ـ ترجمة عبد الواحد محمد (عن الانجليزية) ـ تقع في (٣٠٣) صفحة.

« بير وشناشيل »

هذا حصاد الشوق والانتظار !



منذ اشهر عديدة ، والدكتور عوني كرومي ، يعلق آمالاً كبيرة على مسرحيته الجديدة : «بير وشناشيل» .. حتى باتت أماله مثار انتباه الجميع وترقبهم ، وصار بمقدور كل المعنيين في شؤون المسرح الهتاف عاليا لمنح مكان تعرض فيه هذه المسرحية ، وشغلت الصحافة بلقاءات متعددة مع المخرج . وبات الجميع ينتظر مطلع هلال العيد - كما يقال - ليرفع الستار عن مسرحية «بير وشناشيل» التي طال الشوق والانتظار لمشاهدتها ، بعد ان اكتسبت دعاية وتعاطفا مسبقا يقف الى جانبها ، خاصة وان السمعة الطيبة التي حصدها د. عوني كرومي من خلال عرضه لمسرحية «ترنيمة الكرسي الهزاز» قد اخذت سبيلها للثقة بأعماله اللاحقة ، كما ان مسرحياته السابقة : رؤى سيمون ماشار ، كوريولان ، غاليلو .. تعد من الاعمال المسرحية الجادة التي تسر الخاطر وتشكل مؤشراً متميزا في العروض المسرحية العراقية الناجحة .

وجاء عرض مسرحيته «بير وشناشيل» لمؤلفها : عباس الحربي ومخرجها : د. عوني كرومي في مسرح الرواد اخيرا .. فماذا كان الحصاد ؟

يفاجأ المشاهد لأول وهلة ، وحال دخوله قاعة المسرح : وجود كميات كبيرة من الملابس بمختلف الحجوم والالوان والموديلات معلقة وشاغلة المساحة الكلية لخشبة المسرح .. ويزداد رغبة في الوصول الى سبب وجود هذه الملابس كلها .. وإن كان ذهنه ينصرف حالا الى ان المكان هو سوق شعبي للملابس .

إلا ان مساء العرض المسرحي يلغي هذه النظرة . ويخرج المشاهد من العرض بقناعة كاملة هي ان الملابس لايراد بها الا تشكيلا لونيا ، وهو بديل لاستخدام الاصباغ ، ولا يستدل من هذه الملابس كونها تعبر عن شرائح اجتماعية متباينة تسكن الخان الذي تجري فيه احداث المسرحية . وذلك لسبب بسيط هو أن وجود الملابس يوحي بالترف اكثر من ايحائه بالفقر الذي يعاني منه سكان الخان .. ولا يوجد من بين هؤلاء السكان جميعا من يعمل في بيع الملابس الجديدةاو المستعملة !!

تلك مسألة اولى هي من اختصاص مصمم الديكور : نجم حيدر . وليس المخرج في حل تام منها ، وليس بمقدوره ان يبرىء نفسه من ثقل اكداس الملابس وعدم الاستفادة منها كليا في اخراج هذه المسرحية .. انها رؤية مشتركة تنتمي الى مصم الديكور اولا ، ومن ثم المخرج والمؤلف معا .. فالعرض المسرحي ، عمل جماعي ، ليس من السهولة تقطيعه وتجزئة مفرداته .

ولاننا لانستطيع ان نشاهد هذه المسرحية ، دون ان نتذكر مسرحية يوسف العاني «الخان» التي عرضت قبل سنوات من حيث المكان والزمان ومناخ العرض ورؤيته ومستوى بناء العمل .. فاننا ازاء ذلك نبحث عن الاضافة على مستويين

الاول : مدى الاضافة التي حققها د. عوني كرومي ، وتجاوزه لاعماله السابقة

الثاني : مدى استفادة كاتب مسرحي شاب من تجربة سبق اليها غيره

على صعيد المستوى الاول ، نقول صراحة ، بان جهد «بير وشناشيل» جهد لا يمكن لنا نفيه ولا التقليل من شانه .. فكرومي حريص على ان يجد في مسرحه حضورا بين الناس مع المحافظة على قيمة هذا المسرح فكرا وفنا .. لذلك نجده دائم البحث عن مادة مسرحية لها تماس بالمتلقي وليست دخيلة عليه .. وحرصه هذا يقوده للبحث عن نص منسي ، وعن طاقة مضاعة ، وعن انفاس مكتومة تريد ان تبوح .

وهذا النهج جعله ينتبه الى كاتب وممثل ومخرج مسرحي موهوب هو : عباس الحربي ، ليقدمه الى المشاهد مؤلفا وممثلا

ولكن ما مدى الامكانية التي يتيحها النص ليكوّن امامنا عرضا ناجحا ضمن قياس الجدية المسرحية ، والفن الامين لمستلزماته الابداعية والفكرية ؟

لقد طرح النص شرائح متعددة تعيش داخل خان ، وجعل الصراع يقوم على وعي طبقي واضح .. الطبقة الدون ، تعيش في القاع (البئر) والطبقة الغنية المستغلة تعيش في مستوى اعلى (الشناشيل)

وكلا الطبقتين تعانيان من هموم ومشقة وهواجس انسانية يسحقها الاسى .. مما يجعلها تتوحد في القياس العام . على غير مايريده المؤلف والمخرج ، ولكن هذا ما يدركه المشاهد ، عبر تعاطفه مع كافة الشخصيات .

فالمرأة (صاحبة الخان) التي يفترض ان تكون مدانة ، لاتقل هماً عن غيرها من سكان الخان ، انها تعاني من بشاعة خلقتها ، وعيشها مع رجل مقعد شاغله الاساس طفلته الغائبة ، وحبها لشاب نزق .

اما بقية السكان ، فلكل واحد حزنه الذي ينوء تحت ثقله ، وفقره الذي يلتصق به ليواجه مصاعب الحياة ..

هؤلاء الناس ، انعكاس لصورة اجتماعية ماثلة امامنا في الاربعينات والخمسينات ، ومثلها شاهدنا الكثير ، وجمعنا هماً على هم .. وكانت النتيجة اننا نشاهد مسرحية واحدة لاعدة مسرحيات ، ونتطلع الى صورة واحدة ، ونقرأ في كتاب واحد يصف لنا الماضي الذي بتنا نعرفه اكثر من معرفتنا لحاضرنا .

فلم هذا التعدد ، ولماذا نلح على قراءة الماضي ، اكثر من قراءتنا الحاضر ؟

هل هي الخشية ام الغفلة والجهل عن تناول الواقع الراهن ، بكل مايشكله من تعقيدات واشكالات جديدة ، بدأت تأخذ مساحة كلية من تفكيرنا .. ام ان الماضي يمتلك سحراً خاصاً يتجسد بطيبة الناس وقدرتهم العالية على المحبة ومواجهة المصاعب اكثر منا ؟

قد تكون الاسباب مجتمعة هي التي تحول دون الخوض في اشكالات راهنة .. لكن هذه الاسباب كلها لاتبرر القطيعة مع الحاضر ، كما لاتبرر – في نفس الوقت – انقطاعنا كلياً عن تبصر ومراجعة حكمة الماضي .. الى جانب نبوءة المستقبل .. فلقد كان وراء نجاح مسرحية «ترنيمة الكرسي الهزاز» خطابها الواضح لوجدان الناس والكشف عن حزنهم العميق في الانتظار .. في حين كانت «بير وشناشيل» تنفي وتغرب المشاهد في التحديق الى عمقه الراهن .. مما جعلها تقدم صوراً ارشيفية تختزل الماضي ثم تتركه امامنا للتأمل نحو اللاشيء .

وعلى صعيد المستوى الثاني ، نقول ، لقد اغفل المؤلف مسألة مهمة هي ، ملاحقته لتطور البنى الحياتية لشخصياته .. مما جعله يقدمها وينصرف عنها ويتركها وحيدة في منتصف الطريق ، وإذا كان قد وجد لبعض تلك الشخصيات نهايات محددة : فانه قد اوجد تلك الحلول وفق النتائج السهلة المعروفة سلفاً قبل ان تقرر تلك الشخصيات نفسها ، الطريق الذي اختطته .. وبدت نهايات مقطوعة ، القصد منها إيصالها الى نقطة محددة .

لكنه كاتب شاب يعد نفسه لمواجهة حقيقية ، ليست سهلة ، وليست صعبة على من يجد في داخله النقاء والتواصل والعزيمة والثقة والابتكار .

كما ان وجود هذه النخبة الممتازة من الممثلات والممثلين يشكل رافداً مهماً آخر لأن يقدم لمسرحنا وجهاً صادقاً غاب عنا طويلاً .. وبات حرص النماذج الخيّرة في مسرحنا ، هو الوحيد الذي يستعيد الثقة بالمسرح العراقي .

اخيراً .. لانقول بأن نقابة الفنانين حين قدمت فرقة المسرح الشعبي في مسرحية «بير وشناشيل» قد خيبت الآمال كلياً .. كما انه ليس بمقدورنا ان ننفي عن انفسنا قلقنا المشروع على ان تبدد اشواقنا ويضيع منا زمن الانتظار ، حين نجد عرضاً مسرحياً اقل شأناً من طاقة د . عوني كرومي التي نعهد فيها إمكانية اكبر ورؤية ادق واشمل ..

ومع اننا نعلم جيداً الامكانات الكامنة لدى : د . فاضل خليل ، جعفر السعدي ، عواطف نعيم ، اقبال نعيم ، انعام البطاط ، عبد الواحد طه ، ميمون الخالدي .. لكن العرض لم يفجر هذا الكمون على نحو يقصد منه التجاوز ، وليس تكرار حركات سابقة وشخصيات مسرحية مضت .. فهؤلاء .. بمقدورهم الانطلاق والمواجهة والبوح باشياء اغنى واكثر تعبيراً ، وأهم مما رأينا بأشواط .. تقاس بالمعنى اكثر مما تقاس بالحضور على خشبة المسرح الذي لايضيء ولايفجر لغة الحوار ولغة الحركة معاً .

٦ / ٦

■ د. عمر الطالب

عرض على الجمهور اربعة افلام سينمائية من انتاج دائرة السينما والمسرح وهي: (شيء من القوة) اخراج كارلوهارتيون و (البيت) اخراج عبد الهادي الراوي و (ستة على ستة) اخراج خيرية المنصور و (عرس عراقي) شكري جميل. وعرض فلم واحد من انتاج شركة بابل هو (بابل حبيبتي) اخراج فيصل الياسري.

ولم تجد افلام: (شيء من القوة والبيت وبابل حبيبتي) اقبالا جماهيرياً بينما عرض فلم (عرس عراقي) في التلفزيون وبقي فلم (ستة على ستة) هو الفلم الوحيد من بين هذه الافلام الذي استطاع ان يغطي نفقاته نظراً للاقبال الجماهيري عليه، فما هي العوامل التي ساعدت على نجاح الفلم تجارياً بينما لم يتمكن من تجاوز الافلام الاخرى من الناحية الفنية. لعل في مقدمة الاسباب كون الفلم فلما كوميديا، وقد حظيت الافلام الكوميدية والمسرحيات كذلك على اقبال جماهيري كبير خاصة وان الابطال كانوا من الشخصيات المحببة للجمهور مثل قاسم الملاك، الذي استقبلت افلامه بالابتهاج مثل (حب في بغداد وفايق يتزوج)، وقد ضم الفلم لقطات انتقادية مباشرة لها علاقة خاصة بحياة الافراد اليومية، وقد اجاد التلفزيون في جمعها والاعلان عنها بعد نشرة الاخبار الرئيسية في الساعة الثامنة مساء عندما يجتمع افراد الاسرة للعشاء.

اعتمد فلم (ستة على ستة) على حدوتة قصيرة متكلفة وساخرة، اسرة يصاب جميع

افرادها بقصر النظر ولابد لهم من الاستعانة بالنظارات الطبية، مما يصيب الابن (قاسم الملاك) بعقدة من هذا المرض فيرفض استعمال النظارات الطبية على الرغم من المشاكل العديدة التي يسببها له هذا العناء، ويكثر من اكل الجزر لتقوية نظره، ويرفض الزواج من اية فتاة تستعمل النظارات الطبية حتى من زميلته في العمل (ليلى محمد) التي يبادلها حبا بحب، فتتعقد اموره وينقل الى عمل خارج بغداد ويسبب له الكثير من المفارقات والاشكالات حتى يعود الى صوابه ولا يجد ضيراً من استخدام النظارات الطبية والزواج بزميلته بعد مواقف عديدة من المفارقات والمثيرات الكوميدية المصطنعة والمقبولة.

وفي البدء لابد للفلم ان يعرض موضوعاً يحمل معنىً من معاني الحياة ، ويعالج مشكلة من مشكلاته ، فهل وفق فلم (٦/٦) في ذلك؟ يبدو من عرض موضوع الفلم انه لايحمل اي معنى ولايعالج اي مشكلة جادة ، فالمصابون بقصر النظر يستعملون النظارات الطبية دون اية حساسية تذكر كما بالغ الفلم في عرضها، والى هذا الحد لا يعد استعمال النظارات الطبية مشكلة بالنسبة للمواطنين تحتاج الى معالجة درامية وايجاد الحلول لها . ويبدو ان واضع الفلم قد ادرك ذلك في الاساس وسعىٰ الى تقديم حبكة قصيرة طريفة يستهدف منها الاضحاك والترفيه في فترة زمنية لا تزيد على النصف ساعة . وهذا ما اعلنت عنه المخرجة خيرية المنصور اكثر من مرة ، وارتأىٰ البعض تمديد العرض فاضيفت مشاهد جديدة في اوقات متعددة تالية حتى بلغت مدة العرض ساعة ونصف وتحول فلم ستة على ستة من فلم قصير الى فلم طويل . ومن هذا الفعل نستدل على الفجوات العديدة التي تعترض تسلسل الفلم درامياً ، وضعف الحبكة فيه ولا سيما الانفصال البين بين عمل (قاسم الملاك) في دائرته في بغداد وبين نقله الى (المدجن) خارج بغداد حيث بدأ الفلم ثقيلاً ومتكلفاً ولا يمت الى القسم الاول منه بصلة ، وكاننا امام فلمين منفصلين لا رابط بينهما غير الممثل قاسم الملاك . هذا بالاضافة الى اعتماد الفلم اساساً على المشاهد وليس على الحبكة الدرامية . وقد اثرت الفجوات العديدة المبثوثة على طول الفلم في وحدته السردية ، خاصة وان المشاهد تلاحقت مع بعضها من دون تمهيد او اقناع، حيث يبدو لنا الموظف (قاسم الملاك) مهتماً بمسالة النظارات الطبية واكل الجزر اكثر من اهتمامه بزميلته (ليلى محمد) واذا ما التقيا في غرفة واحدة اثناء العمل لايظهر ما ينم عن وجود علاقة عاطفية بينهما ، ونفاجأ بعلاقة الحب بينهما ورغبة قاسم الملاك بالزواج منها ، وحشر مشهد شراء الجزر واكله حشراً للحديث عن ندرة الموز بالاسواق ، ومثله كسر نظارات ابنه اخيه واخذها الى محل لبيع لعب الاطفال لعرض حالة غلاء حاجيات الاطفال عند التجار وللتعرض لموقف الدلالات من هذا الغلاء ، ذلك الموضوع المستهلك الذي اشبعه الكاركتير الصحفي نقداً، هذا بالاضافة الى المواقف المصطنعة وغير المبررة كموقف لقاء الموظف (قاسم الملاك) مع مديره على اثر الامضاء المغلوط والمفارقات المتكلفة التي حدثت بينهما والتي انتهت بسكب الحبر على قميصه من دواة كانت موضوعة على مكتبه، كل ذلك الاصطناع والتكلف يبرر نقله الى المدجن خارج بغداد لكي يمدد عرض الفلم ساعة اخرىٰ، حذفها كان اولى، فاعداد الفلم تلفزيونياً ولمدة نصف ساعة مسلية كان اجدر بالفلم وطبيعته من اطالته لغرض تحويله الى فلم سينمائي يفتقر الى اسس الفلم السينمائي الاولية. وقد ساعدت الاخطاء التي وقع فيها الفلم لعدم توفر الوحدة الزمنية في انتاجه الى زيادة الفجوات فيه، ففي مشهد خطوبة الأخت (اقبال نعيم) تعلن الأم (سهام السبتي) غياب الاب واحلال الأخ محله، وبعد ان يعلن الاخ بأن الخطيب يستعمل النظارات الطبية يعلن عن رفضه تزويج اخته رغماً عن ارادتها ودون سبب معقول ، وما ان يذهب الخطاب حتى يظهر الاب (يعقوب القره غولي) من غرفته، ولم نجد حلاً لهذا اللغز سوىٰ افتعال موقف رفض الاخ (قاسم الملاك) تزويج اخته من رجل يستعمل النظارات الطبية لمجرد الاضحاك، ومثل هذه المواقف غير (المبررة، اتصاله بالطبيبة البيطرية خطا، ظناً منها بأن الرقم يتصل بمركز توريد البيض، وتطول المشاهد والاتصالات بين الموظف الجديد في المدجن (قاسم الملاك) والطبيبة البيطرية امل سنان سعيد). ويعضه كلب بعد ذلك في موقف محشور حشراً، ويتظاهر بانه اصيب بمرض الكلب في مشهد فاتر غير مضحك البته،كل ذلك من اجل ان ينقل الى الطبيبة البيطرية للكشف عليه واظهار كذبه، حيث يقع قاسم الملاك في حبها ويزمع الزواج منها الا انه يكف عن ذلك بعد رؤيته لها وهي تضع النظارات الطبية على عينيها، وقد جاء المشهد كله محشورا وزائدا ولا ضرورة له بالمرة واعاق تطور الاحداث في الفلم إذ كانت في الفلم احداث متطورة. ومثل هذه المواقف المحشورة في الفلم كثيرة جداً، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر، مشهد سيارة الزفاف في الشارع، ومشهد شراء الصديق (عبد الجبار كاظم) للبيض من الباعة لغرض نقله الى المدجن عوضا عن البيض المكسور اهتماما منه بزيادة انتاج المدجن من البيض لكي يعاد صديقه (قاسم الملاك) الى مكانه السابق الذي نقل منه الى المدجن، تجار السوق السوداء وارتباط الحارس بهم، مشهد تكسير البيض، وكثير من المشاهد غير المبرر والتي لم يسبق المشاهد بتمهيد لها، وهي في الحقيقة تشكل لحمة الفلم وسداه، وخاصة مشهد النهاية الذي حشر حشراً حيث تظهر (ليلى محمد) فجاة بعد اختفائها مدة طويلة عن الفلم، بعد ان اعرض قاسم الملاك عن الزواج من الطبيبة البيطرية لاستخدامها النظارات ومع ذلك تزوج من ليلى محمد والتي تستعمل النظارات الطبية بدورها، دون ان يبدي لنا الفلم سببا مقنعاً لتخلص قاسم الملاك من عقدة النظارات الطبية غير تلك الاسباب التي تعرض لها منذ بداية الفلم.

وقد حاولت المخرجة ـ وهو اول فلم لها

- ان تعطي للفلم صبغة فنية لاتخلو بعض المشاهد منها، فقد استعانت بالقطع السينمي لتقرير حالة معينة او بيان الخلجات النفسية لبطلها، مثل مشهد الاطفال الذين يلبسون النظارات وخاصة الطفل حديث الولادة، عندما يعلم بان الفتاة التي يزمع الزواج منها تستعمل النظارات الطبية، واظهاره محاصراً في قفص من النظارات الطبية، وحلمه وهو يراقص خطيبته (ليلى محمد) في حديقة رقصة حالمة، وهو في اشد المواقف حرجاً وضيقاً، (ينظر/ ستة على ستة، رضا حاجم فرج، جريدة بغداد في ١٩٨٨/١١/٦) لقد حاولت خيرية المنصور كسر طوق الرتابة في عرض المشاهد المتكلفة بالقطع السينمي الذي اغنى الفلم واعطاه لمسات شاعرية حينا ومواقف مضحكة في احيان اخرى، وقد تمكنت خيرية المنصور على الرغم من خطواتها المترددة في هذا الفلم ان تسجل اسمها في تاريخ السينما العراقية كاول مخرجة.

ولم يتميز تصوير (شكيب رشيد) بشيء فقد بدا التصوير عادياً جداً ويكاد يخلو من لمسات فنية بارعة سجلناها له في فلم (شيء من القوة). ولم تظهر براعة في التمثيل في هذا الفلم، فقد ظهر قاسم الملاك كما ظهر في افلامه السابقة بشخصية نمطية تتسم بالبلاهة والبساطة والتصرفات العفوية التي تتناسب وعمر الشخصية المشخصة ولا مستواها الثقافي او مركزها الاجتماعي، وهي الشخصية التي التصقت بتمثيل قاسم الملاك، تلك الشخصية التي تضحك الجمهور وتستحثه لمشاهدة افلامه دون مبرر مقنع، بينما شاهدنا قاسم الملاك في دور ثانوي مثل فيه شخصية جديدة وابدع في الاداء ابداعا كبيراً مما يدلل على الطاقة التمثيلية الكبيرة التي يمتلكها قاسم الملاك، اذا ما احسن المخرج الاستفادة من ادائه وذلك في فلم محمد شكري جميل (عرس عراقي)، اما الممثلون الآخرون فكانوا مجرد ممثلين مساعدين في الفلم ليست لهم خاصية تذكر، ولم تساعد ادوارهم المرسومة بسذاجة على تمكينهم من اظهار قابليتهم التمثيلية، فقد بدت ليلى محمد في الفلم مجرد ديكور متحرك، ولم تعط امل سنان اية فرصة في دورها المحشور حشراً وبدا عبد الجبار كاظم عفوياً في ادائه وتخلص من تشنجه في دور الصديق، ولكنه كان دوراً ثانوياً جيداً بحيث لم يعط الفرصة الكاملة. ومثله اقبال نعيم فقد بدت مقنعة في دورها ولكنها لم تعط الفرصة الكافية لاظهار براعتها، اما سهام سبتي فلم تخرج عن الاطار المرسوم لها في المسلسلات العراقية.

والسؤال الذي يفرض نفسه، ماسر اقبال الجمهور على مشاهدة افلام هابطة كهذا الفلم وحده عن مشاهدة افلام مقبولة مثل فلمي (البيت) و (شيء من القوة)؟ إن هذا الاقبال يعود الى افتقار الوعي السينمي - وهي حالة طارئة لم نعهدها سابقاً - بسبب ميل الناس الى الافلام الكوميدية المسلية لقتل الوقت والاحساس بالراحة بعيدا عن التفكير وتعود الناس على الافلام الهابطة التي تعج بها دور السينما، فنادرا ما نشاهد فلما جيداً او مقبولاً في دور العرض، هذا بالاضافة الى المسلسلات المصرية السيئة اننا بحاجة الى وعي فني وتربية فنية، ولا تمتلك غير وسائل الاعلام هذا المفتاح الخطير، اننا بحاجة الى الافلام الجيدة التي تعرض في صالات السينما في العالم، خاصة بعد ان تحقق السلام وانقشع عنا كابوس الحرب البغيض، والمسؤولية كبيرة على عاتق مختاري المسلسلات والافلام في التلفزيون، فما احوجنا الى مسلسلات مثل الحسناء والوحش والبيت الصغير ورأفت الهجان وبنات الثانوية وزينب والعرش لنرفع من المستوى الفني للجمهور.

عن: نزيهة سليم وخالد الجادر

▪ فاروق يوسف

١- الحنين الى الماضي

من حق نزيهة سليم ان تشعر وهي ازاء الرسم بمجد أسروي . فهي سليلة عائلة كان وجودها يتمركز حول الرسم بشكل خاص والفن بشكل عام. فابوها (الحاج سليم) يعد واحداً من قلة ممن اشاعوا روح الفن في المجتمع العراقي في بدايات هذا القرن ، ولقد انتقلت عدوى الفن منه الى ابنائه ، وبالاخص ، الفنان الخالد جواد سليم الذي يعد بحق الاب المثالي للحداثة الفنية في العراق ، والذي ستظل تأثيراته الفكرية والاسلوبية في الفن العراقي قائمة ، الى وقت غير قريب ، والفنان نزار سليم الذي شغف بالفن ممارسة وتنظيراً وتوثيقاً ، اضافة الى اهتماماته المسرحية والقصصية .

في هذا الوسط المصاب بولع عجيب وصادق بالفن ، تربت نزيهة سليم وكان لابد ان تستيقظ في اعماقها شرارة الفن ، وهي اذ تقيم هذه الايام معرضها الشخصي الثاني (المعرض الاول كان تكريمياً اقيم عام ١٩٨٢) لاتريد ان تدفع عن نفسها وعن فنها تهمة الانتساب الى التأريخ ، بل على العكس من ذلك ، فان ماتشيعه اعمالها المعروضة من رغبة في استعراض حنينها الى الماضي (هذا الحنين الدافئ الذي يجعلنا نشعر بمودة غريبة تأسرنا بعيداً عن تقييمنا الفني وافكارنا الجمالية) يكرس رغبتها في تاكيد هذا الانتساب ، لانفيه .

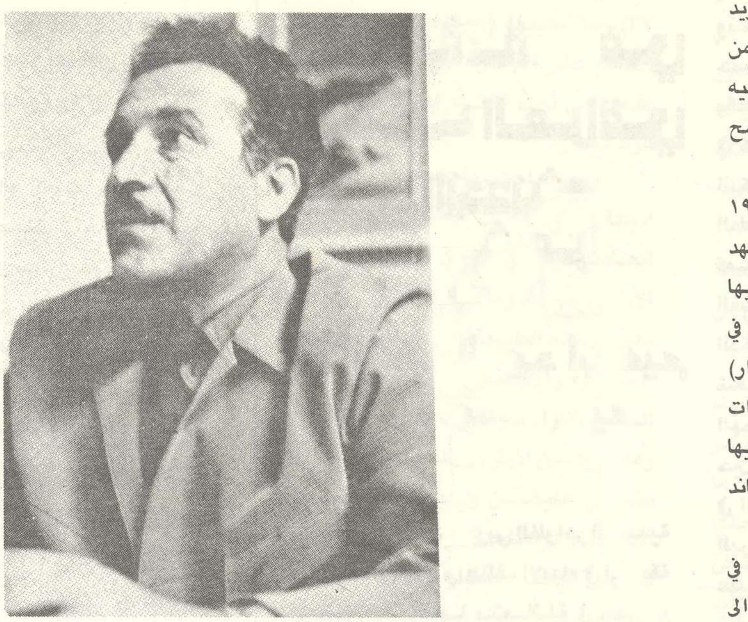
هذه المرأة الطالعة من الماضي ، لاتريد ان تقلقنا ، انها تريد ان تشيع بيننا جوا من الألفة والمحبة والصدق ، وهذا ماسعت اليه اللوحة الخمسينية ، التي كان اشد ماتطمح اليه ، ان تكون فرصة للقاء .

ولدت نزيهة سليم في تركيا عام ١٩٢٧ من ابوين عراقيين . ودرست الرسم في معهد الفنون الجميلة ببغداد متأثرة بابيها واخيها جواد ، ثم ذهبت الى باريس لتدرس الرسم في معهد الفنون الجميلة العليا (البوزار) لتتخرج منه عام ١٩٥١ ، وكانت سنوات البوزار مناسبة لتتأثر باسلوب استاذيها (سوفربي) والرسام العالمي الشهير (فرناند ليجيه) .

في بدء مسيرتها الفنية ، ساهمت في معارض جمعية اصدقاء الفن ، ثم انتقلت الى العرض ضمن جماعة بغداد للفن الحديث ، التي كان اخوها جواد زعيمها وابرز رساميها .

وبالرغم مماطرأت على الفن التشكيلي العراقي من تطورات وعصفت به من ثورات شكلية ومضمونية فان نزيهة سليم ظلت مخلصة للمفهوم الخمسيني للفعل الفني . حيث ظل هذا الفعل بالنسبة لها عاجزا عن التأثير من غير ان يستند الى خلفياته الاجتماعية . فالفن ، بالنسبة لها ، وقبل كل شيء ، هو رؤية اجتماعية ، وفعل القصد منه التعبير عن كثافة مايتركه المجتمع من تأثيرات على الفنان .

ان نزيهة سليم التي ارتبطت بالفن . كما لم ترتبط باي شيء اخر في الحياة ، انما تضعنا امام مثال متقدم للمرأة في قوة انتمائها لعطائها ، فهي تضعنا دائماً امام درس انساني في المثابرة والاخلاص . وليس غريباً اذن ان تاخذ المرأة حيزاً مهماً وسط اهتماماتها الموضوعية . فبالرغم من انتقالها من رسم الوجوه (معظمها وجوه نساء) الى الاهتمام بالبيئة ، فان البيئة كانت بالنسبة لها مساحة تتحرك فيها المرأة ، ليس الا . نزيهة سليم وهي تقيم معرضها الثاني ، انما تدفعنا بحب ومودة الى مواجهة سنوات الخمسينات . بكل مايحمله فن هذه السنوات من شعور اخوي نبيل وعواطف نفتقدها هذه الايام



٢- هل ترحل الجذور ؟

حملت لنا الايام الاولى من كانون الاول عام ١٩٨٨ نبأ وفاة الرسام العراقي خالد الجادر في احدى المستشفيات السعودية . بعد ان كان مقيما ولسنوات عديدة في المغرب . وبغياب الجادر يكون الفن التشكيلي العراقي قد فقد واحدا من رواده ممن ارسوا تقاليد واصول وقواعد فنية . تعد بحق منجزا حقيقيا ، استفادت منه اجيال فنية عديدة .

وبالرغم من اهمية ماقدمه خالد الجادر للفن العراقي والمؤسسة الفنية العراقية على المستوى التنظيمي والمهني . فان منجزه الحقيقي والعميق والذي سيبقى يكمن في ماقدمه من اعمال فنية . أهلته لان يتخذ موقعه ، بخاصيات متميزة . وباسلوب فريد . وسط رواد الفن التشكيلي في العراق .

السنوات الفنية الاولى في مسيرة خالد الجادر تعكس اي نوع من الفنانين هو . فبالرغم من انه كان قد درس الحقوق . فان عينه الاخرى ، الذي سنكتشف لاحقا انها عين خياله ، كانت تنظر بشوق الى الرسم . لذلك فهو حين سافر الى باريس بعد ان درس الرسم في معهد الفنون الجميلة ، اختار ان يتخصص بتاريخ الفن الاسلامي مع متابعة للرسم . الامر الذي أهله لان يصبح عضوا في صالون باريس

اختياره للرسم اذن لم يتم بالمصادفة . غير ان صدفة وجود فائق حسن كأستاذ للرسم في معهد الفنون الجميلة قد احدثت اكبر الاثر في حياة الجادر ، ومن ثم تحديد اسلوبه في الرسم وتوجهاته الفكرية والاسلوبية .

استاذ في قمة عطائه الفني وتلميذ مدفوع بنهمه للمعرفة وتوقه للرسم . ترى كيف يكون اللقاء بينهما ؟

على مستوى الموضوع . فان البيئة التي اخذت حيزاً كبيراً من اهتمام فائق حسن ، كانت الموضوع الاثير لدى خالد الجادر ، واذا ماكان جنون اللون قد استولى على الاستاذ ، فان التلميذ استطاع ان يغدو واحداً من اهم الملونين في تاريخ الفن التشكيلي العراقي . يؤكد خالد الجادر في اكثر من مناسبة تأثيرات استاذه ولا ينفيها كما يفعل الاخرون . فلقد سيطرت عليه الى اخر سنوات حياته فكرة ترسيخ القواعد والاصول في الجسد التشكيلي العراقي وترسيخ المثال الاخلاقي لهذه القواعد .

تعكس اعمال خالد الجادر الاهتمام الاصيل بالبيئة . غيران هذا الاهتمام لم يبقه رهين المدرسة الواقعية كما ظن البعض ، ولم يدفعه الى احضان المدرسة الانطباعية كما ظن البعض الاخر . فخالد الجادر كان فناناً محيراً ، غير قابل للتصنيف ، اخلاصه للبيئة لم يدفعه الى التسجيل متأثراً بفائق حسن كما يؤكد الناقد شوكت الربيعي ، وفي الوقت نفسه لم يكن الهم بالنسبة اليه مجرد نقل لانطباع وارتباط عفوي بالواقع .

لقد كان خالد الجادر وهو يمتحن صلته بالبيئة ، عبر قماشة اللوحة ، انما يجر وراءه تأريخاً من الصلة بها . فهو لايراها كما هي ، انما يراها عبر اعادة صياغتها بعد تفكيكها واظهار مالايرى منها . فالقرى التي رسمها لاتحد وجودها بمظهرها ، انها تقود دائماً الى ماورائها ، خاصة وان خالد الجادر كان مولعاً بالحذف اكثر مما هو مهتم بالاظهار ، حيث كانت اعماله تتسم بنوع مبيت من الاختزال ، وببساطة لايمكن ان تتحقق الا بعد طول عناء .

بعد ان كان خالد الجادر ، ملوناً ، اهتم بالخط . حيث ساعده الخط على احداث او انزال مزيد من الاختزال والبساطة باللوحة . بحيث استطاع ومن خلال خطوط قليلة ان ينشىء كوناً رحيباً ، هو هذا الكون الذي يبعده عن التصنيف ، ففي النهاية لايمكن ان نلصق به اية تهمة مدرسة ، او نلحقه بأية مدرسة فنية .

ففي اخر المطاف ، ظل خالد الجادر ، كما هو ، خارج حدود المدارس والمناهج والاساليب الفنية المتعارف عليها ، مخلصاً لنفسه ، مشتبكاً برؤاه ، منهمكاً في تأصيل وحدته ، التي لايرى العالم الا من خلالها .

الطبيعة في الشعر العراقي الحديث

■ اياد عبد المجيد ابراهيم

تناول الادب العربي الظواهر الطبيعية والآثار الانسانية، واختلف الادباء في الطريقة فبعضهم لايجدها متماثلة في جميع الخصائص، فيعقد بينها موازنة تنتهي الى تقسيمها قسمين: الظواهر المشتركة، وهي كل ما يجري فيه ماء الحياة وينبض بالحركة من حيوان انيس، او حيوان آبد.

والظواهر المتحركة: اما خارجية تناولها الغربيون تحت تسمية (الوصف الموضوعي)، واما داخلية، وهي تلك التي تمثل احوال قائلها فتصف خواطر نفسه او خفقات قلبه. اما الظواهر الساكنة فتنصرف الى كل ما تشتمل السموات والارض من اجرام وكواكب وجبال وصحارى وبحار وانهار وما ينشا عن هذه وتلك من مدّ وجزر..

ولشعرنا العربي في هذه وتلك آثار جليلة، ولا نظن انّ آداب امة ذات شاعرية تداني امتنا العربية في وصف الظواهر الطبيعية والموضوعية، فقد نالت من اهتمامهم نصيباً كبيراً، واصبحت ميدانأً فسيحاً من ميادين شعرهم، وغرضاً بارزاً من اغراضهم الشعرية، منذ القدم، وما زالت كذلك وستبقى.

وفي المكتبة العربية اليوم العديد من الدراسات والبحوث التي اهتمت بشعر الطبيعة، حظي الشعر العربي القديم بقسط كبير منها، فقد تناول الدكتور سيد نوفل «شعر الطبيعة في الادب العربي منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحديث». واهتم السباعي بيومي وآخرون في كتابهم (وصف الطبيعة وتطوره في الشعر العربي) فيما وقف الدكتور حسين نصار على علاقة الشاعر العربي بالطبيعة، وعلى اساليب تناوله هذا الموضوع في كتابه (الطبيعة والشاعر العربي) واسهم الدكتور احمد محمد الحوفي في كتابه (اغاني الطبيعة في الشعر الجاهلي) في هذا الموضوع، كما درسه ايضاً الدكتور نوري حمودي القيسي في (الطبيعة في الشعر الجاهلي).. اما الدكتور جميل سعيد فاهتم كتابه (الوصف في شعر العراق في القرنين الثاني والثالث الهجريين) بالطبيعة في الشعر العباسي، في حين درس الدكتور جودت الركابي (الطبيعة في الشعر الاندلسي) هذا فضلاً عن تلك الدراسات التي خصصت لدراسة الطبيعة عند شاعر واحد نحو دراسة احمد زكي ابو شادي (الطبيعة في شعر المتنبي) وكتاب ايليا حاوي (امرؤ القيس شاعر المراة والطبيعة) وكتاب الدكتور عبد الرحمن عطية (الصنوبري شاعر الطبيعة) وكتاب الدكتور عبداله الطيب (الطبيعة عند المتنبي)، وهناك الطبيعة في القرآن الكريم للدكتور كاصد ياسر الزيدي، (والطبيعة وما بعد الطبيعة) ليوسف كرم (والوصف في الشعر العربي) لعبد العظيم قناوي. وغيرها من الدراسات.

وتشكل الدراسة الموسومة (الطبيعة في الشعر العراقي الحديث في النصف الاول من القرن العشرين) واحدة من سلسلة هذه الدراسات حول الطبيعة في الشعر العربي من جهة، وفي معالجة غرض رئيس من اغراض الشعر العراقي الحديث. وهذه الدراسة هي في الاصل رسالة مقدمة الى كلية الاداب بجامعة البصرة لنيل درجة الماجستير باشراف الدكتور قصي سالم علوان من قبل السيد حسين عبود حميد.

برّر الباحث في مقدمة رسالته، تحديد النصف الاول من القرن العشرين زمناً يدور فيه البحث نتيجة رغبة منه في حصره بفترة زمنية معينة قبل انعطاف الشعر تلك الانعطافة الكبيرة حيث برز الشعر الحر، الذي يحمل من الخصائص الفنية ما يختلف به عن الشعر التقليدي الذي اقتصرت الدراسة عليه. (المقدمة ص٧).

واذا كان موضوع الرسالة قد حظي باهتمام الباحثين، فان دراسة الدكتور علي عباس علوان والتي لم يغفلها الباحث (تطور الشعر العربي الحديث في العراق) قد تناولت في صفحات غير قليلة موضوع الرسالة (الطبيعة) حين تطرق الدكتور علوان الى ذلك في (شعر الطبيعة في الاتجاه الكلاسي ص ١٣٥) و (الوصفيات وشعر الطبيعة في الكلاسية الجديدة ص ٢٧٠) و (موقف علي الشرقي من الطبيعة ص٤٣٤).

كما أشار الدكتور علوان الى اهتمام الشاعر العراقي الحديث بالطبيعة وذكر مسرداً لقصائد خصصت للطبيعة ومظاهرها (ينظر ص ١٣٣ ـ ١٣٤). وهذه الدراسة تعالج ذات الفترة التي تعالجها الرسالة التي نحن بصددها. ولا نشك في ان هذه الرسالة اتكات على هذه الدعائم التي بناها الدكتور علوان، وعلى دراسات اخرى تناولت الطبيعة وافردت لدراسة شعراء معينين نذكر منها دراسة الدكتور قصي سالم علوان لشعر محمد رضا الشبيبي، ومنعم حميد حسن لشعر محمد مهدي البصير، ومحمود عبد الرزاق احمد لشعر محمد مهدي البصير، ومحمود جواد علاوي لشعر محمد بهجة الاثري، وسمير كاظم خليل لشعر احمد الصافي وحاتم عبد حبوب الساعدي لشعر احمد الصافي النجفي كذلك.

واذا كانت هذه الدراسة قد التقت في كثير مما تناولته تلك الدراسات التي هيات لها ايضاً ارضية واسعة تتحرك عليها وسهلت حركة وحرية الباحث الذي راح يغرف من بحر.. ممّا اثر على شخصيته في البحث. وتلك ابرز الآثار التي تصيب الباحثين المبتدئين، الا انها لملمت شتاتاً ورسمت صورة.

انعقدت الرسالة في ثلاثة ابواب، مهّد الباحث لها بتحديد مفهوم الطبيعة لغة واصطلاحاً وقد كلّف الباحث نفسه بجهد سبقه اليه كثيرون وكان اولى به ان يعتمد الإحالة على النصوص ولو فعل ذلك لعَرف بجهد من سبقه اولاً وخلّص البحث من استطرادات كثيرة. فالتمهيد الذي استغرق (١١ ـ ٤٥) تناول فيه الطبيعة في الشعر العربي القديم (الجاهلي) في الصفحات (٢٠ ـ ٣٧). اما الطبيعة في الشعر العراقي في القرن التاسع عشر فلم تنل سوى خمس صفحات فقط وهي تعدّ الفترة الممهدة لموضوع الرسالة.

وزع الباحث رسالته في الباب الاول على اربعة فصول كرست لدراسة شعر الطبيعة الصامتة. وقف في الفصل الاول عند طبيعة الارض والسماء وما فيها ومدى تاثر الشعراء بعناصر هذه الطبيعة وعلاقتها بهموم الشاعر السياسية والاجتماعية والذاتية. وفي الفصل الثاني تناول موقف الشعراء من الحياة ومصادرها من انهار وامطار وثلوج، مركزاً على مشكلتي الفيضان والجفاف.. وانصرف الباحث الى دراسة الشعر الذي عالج النبات في الفصل الثالث.. مشيراً الى علاقة النبات وبخاصة (النخلة) بالواقع الاقتصادي والاجتماعي في القطر. واذا كان الباحث قد المح الى الكثير من القصائد التي عالجت مظاهر الطبيعة مجتمعة فهو لم يختط لذلك منهجاً معيناً في بحثه تتضح من خلاله رؤية واضحة للنص وقدرة على تحليله فتراه ينحى باللائمة على الشعراء لانهم لم ينظروا الى النخلة من خلال عوالمهم الداخلية كما فعل السياب!! دون ان ينظر الى الزمن والشاعرية (ينظر ص ١٠٥، ١٠٦) وكان عليه ان يفيد من موضوعات نازك الملائكة في الطبيعة ويقارن من خلالها العالم الداخلي الذي سعى جاهداً اليه دونما جدوى، ولو فعل ذلك في الفصول التالية حين اشار الى غضب وتمرد الشاعرة وتحديها الشمس، وانكسار السياب في مخاطبة النهر لاقترب من الرؤية المنهجية في البحث ولكنه نأى بنفسه بعيداً (ينظر ص٢٨٩).

وفي الفصل الرابع تناول تعامل الشعراء مع مفردات المناخ، ويؤخذ على الباحث في هذا الفصل عودته ثانية الى الصنوبري واستشهاده برائيته التي يعالج فيها فصول السنة، وسبق ان عرض لذلك في التمهيد ولو المح لذلك لما اوقع نفسه في هذا التكرار. اما الباب الثاني فقد درس فيه شعر الطبيعة الحية (الحيوان) وقد توزع على ثلاثة فصول، تعرض في الفصل الاول للحيوانات البرية، المتوحشة، والاليفة، واهتم بموضوع الطيور في الفصل الثاني، أما الفصل الثالث فقد خصصه لدراسة الشعر الذي تناول الحيوانات المائية، والحيوانات الاخرى كالفراشة والنحلة والنملة وغيرها.

وفي الباب الثالث تناول الباحث الخصائص الفنية لشعر الطبيعة، وقد توزع على اربعة فصول عالج الفصل الاول لغة شعر الطبيعة، والمصادر التي تستقى منها. ومظاهر التقليد والتجديد في بناء العلاقات اللغوية. وانصرف الفصل الثاني الى دراسة الصورة الشعرية. فاهتم بمعناها ووظيفتها ودور الخيال في تشكيلها. أما الفصل الثالث.. فعالج موسيقى الشعر مبيناً علاقة الاوزان باغراض الشعر وحالات النفس (التي صارت حديثاً مكرراً ومعاداً عند كثير من الباحثين) وقد تبين للباحث ان الكامل يشكل نسبة ٢٩,٠١ من بين البحور الشعرية التي عالجت القصائد فيها موضوع الطبيعة حين اخذ الباحث (٢٥٥) قصيدة من القصائد هذه او تلك التي كانت الطبيعة غرضاً رئيساً فيها.. ويلي الكامل، الخفيف، والرمل والبسيط والطويل والوافر والسريع والمتقارب فالرجز والهزج..

واذا كان الباحث يخطىء بشاراً والصنوبري في معرفة الفرات. (ينظر ص ٧٧) أو يرد على وَهُم الدكتور حسين عطوان في معرفته للفرات، فلو عاد الى لسان العرب (فرت) لعرف ما يعني الفرات ودجيل (الفراتان)، كما ان الباحث اعتمد على مصادر غير محققة وكان الاولى به ان يعود الى ديوان الاعشى (شرح وتعليق الدكتور محمد محمد حسين) ليقف في (ص١٠٨) على شرح قول الاعشى: (وما مجاور هيت ان عرضت له...). وقد اعتمد الباحث على ديوان امرىء القيس نسخة دار صادر وهي نسخة غير محققة ويفضل ان يعتمد على نسخة محمد ابو الفضل ابراهيم المحققة والصادرة عن دار المعارف بمصر.

لقد ترك الباحث بعض الاشارات دون حكم وتجاوزها بشكل يدعو للتساؤل. فهو حين يتحدث عن قصائد لم تتوفر فيها وحدة الموضوع يقول في (ص ٣١٥) «اما بقية القصائد التي تناولت الطبيعة، وهي الغالبية

العظمى فوحدة الموضوع جلية فيها، دون ان يقدم اشارة واحدة لبقية القصائد!! أما حين يعرض لـ (الامور المتعلقة ببناء القصيدة.. كالوصف والاساليب الانسانية والتداعي والحوار والاسلوب القصصي) فيقرر في (ص٣٣٢) «ينبغي التنويه الى ان هذه الاساليب اذا لم تكن بلغة انفعالية، وما لم تحتو على صور فاعلة ومؤثرة، وموسيقى موحية ومعبرة. فانها لاتستطيع اقامة بناء قوي مترابط.. كما ان هذه الاساليب اذا لم تحكم بوحدة موضوعية وشعورية تصبح عديمة القيمة ما دامت متعددة الاغراض والمشاعر والمواقف». وهو لم يشر الى أي نوع من هذه الاساليب التي تحدث عنها.. ولا الى تلك الوحدة الموضوعية المحكمة، ولا حتى القصائد التي تعددت اغراضها وكانت الطبيعة غرضاً فيها.

لقد كان جهد الباحث في البحث والاستقصاء واضحاً ويمكننا اجمال النتائج التي توصل اليها البحث بما يلي:ـ

١ـ ان العاطفة التي تناولتها قصائد الطبيعة كانت خافتة (دون استثناء).

٢ـ عدم اهتمام الشعراء بالاهوار، معللاً ذلك بعدم زيارتهم لها (ينظر ص٣٣٩) (وهو امر تبدو فيه غرابة).

٣ـ كانت النخلة من ابرز مظاهر الطبيعة في العراق وكان المفروض (!) ان تصبح رمزاً للصبر والجلد (ينظر ص٣٣٩)

٤ـ نالت الازهار عناية الشاعر العراقي.

٥ـ لم يلحظ الباحث اهتمام الشاعر العراقي الحديث بموضوع الصيد والطرد.

٦ـ صُور الشاعر العربي القديم ومعانيه لم تغب عن ذهن الشاعر العراقي (ولم يرصد الباحث هذه الصور ولم يدلل عليها).

٧ـ استحدثت الأساليب انشائية في اللغة الشعرية.. وغالباً ما اقترنت هذه الاساليب بتجسيم الطبيعة وتشخيصها.

تبقى هذه الدراسة بما جمعته من اشعار واهتمت بعرضه لشعر الطبيعة واحدة من بين تلك الدراسات التي اختصت بهذا الموضوع ونامل للباحث كل خير وتوفيق في مشاريعه الادبية القادمة.

الشاعر راضي مهدي السعيد:
الشعر. التنظير. النقد

■ اجرى الحوار: هاتف الثلج

راضي مهدي السعيد ليس منحازاً الى شكل شعري معين مع ايمانه المطلق بالشعر الحر والحداثة. فحين يكتب قصيدته لايفكر مسبقاً باختيار شكلها، وانما يترك ذلك للدفقة الأولى او الومضة الخاطفة. في شعره رنة من الاسى وميل الى الغنائية ومتانة التركيب. وهو يؤكد كثيراً على العفوية والتلقائية ولايعود الى قصائده بعد كتابتها من اجل اضافة او حذف بل يترك ذلك للدفقة الاولى.

ومن اجل تسليط الضوء على تجربته الشعرية كان لنا معه هذا اللقاء.

● اين تضع تجربتك الشعرية الطويلة بين تجارب الشعراء العراقيين الكبار. وهل استطعت ان تحدد لك خصوصية في كتابة الشعر. نقصد به الأسلوب والصوت المتميز؟

ـ من المؤكد ان لكل اديب اسلوباً يتميز به سواء اكان هذا التميز يُشكل حالةً ابداعية كبيرة او ليست كذلك، ومن هنا ينبغي لي ان اجد لنفسي مبرراً يُؤهلني لان اضع لشعري موقعاً معيناً وبهذا استطيع القول بانني واحد من الشعراء الخمسينيين الذين كان لهم صوتهم الشعري الذي يميزهم عن سواهم بشكل من الأشكال وبصورة من الصور، وبعيداً عن الادعاء والتبجح يمكنني وبكل صراحة ان اقول: أنني كنت ضمن مجموعة من الشعراء المعروفين آنذاك والذين يُشكلون ظاهرةً شعرية بارزة من أمثال (رشدي العامل، عبد الرزاق عبد الواحد، سعدي يوسف، علي الحلي، حسن البياتي وسواهم). مُقتفين اثر شعراء مبدعين سبقونا سنوات قليلة في هذا المجال ابداعياً وذيوعَ صوت وهم (السياب، بلند الحيدري، عبد الوهاب البياتي، رشيد ياسين، محمود البريكان ونازك الملائكة).

ومنذ الخمسينات وحتى الآن لااستطيع ان اقول عن نفسي انني شاعر بلغ من التميز حالةً كبيرةً يمكن الاعتداد بها امام حالاتٍ أخرى لشعراء آخرين بلغت اصواتهم لاكثر من موقع وموقع.

● نرى ان بعض هذه الاصوات الشعرية ممن عاصروك قد خفتت في الآونة الأخيرة..؟

ـ رأيك في هذا الموضوع سديد وصائب وفيه نظرة نقدية نافذة فانا احسّ ايضاً مثلك بان بعض الأصوات الشعرية والتي ذكرتها عن فترة الخمسينيات كادت ان تختفي تماماً وبعضها بقيت على اصالتها وما زالت تعطي من ابداعها الشعري ما هو معترف به مثل سعدي يوسف ورشدي العامل. وعبد الرزاق عبد الواحد ويوسف الصائغ اما عن جيل الرواد الذي سبقنا والذي كنا مُلاصقين له فاغلب شعرائه ما زالوا في الساحة الأدبية ومُتواصلين بابداعاتهم مثل البياتي...

● ماسبب توقفهم برأيك؟

ـ اما البحث في اسباب اختفاء تلك الأصوات فربما يكون مرجعها الى حالة من الانكفاء الذاتي او النضوب الابداعي الذي انقطعوا عنه فلم يعودوا قادرين على مواجهة الساحة الشعرية التي لم تعد تتقبل النتاجات المحملة بالمضامين والأشكال الشعرية السابقة ذات المحدودية في ومضاتها ودفقاتها وابعادها الفكرية.

● في مطلع كتابتك للشعر بم تأثرت من



الشعراء. وهل استطعت ان تتخلص من هذا التأثير وتمتلك صوتاً خاصاً بك؟

ـ في بداياتي الشعرية كنت قد تأثرت تأثراً كبيراً باحمد شوقي الذي حفظت اغلب شعره وبعده تأثرت بشاعرين كبيرين دون سواهما وهما الجواهري والسياب، وفي منتصف الخمسينات او ما قبل منتصفها اسرني شاعران كان لهما دورهما البارز في اسلوبي الشعري وهما (الياس ابي شبكة وعمر ابو ريشة) حتى انهما كادا ان ينسياني كل الشعراء السابقين ولكن صدور مجموعة (اباريق مهشمة) للشاعر عبد الوهاب البياتي قد اعادتني الى وعيي الشعري الحقيقي لان هذه المجموعة قد شكلت حداً فاصلاً في الشعر العراقي والعربي الحديث وجعلته يتركز على قاعدة متينة اعطت لنا منهجاً واضحاً وخطاً مستقيماً في التناول الشعري الجديد سواء من حيث المضمون او من حيث الشكل واستطيع القول وبكل امانة انني بقيت اسير هذه الأصوات الى منتصف السبعينات ولم استطع الانفكاك عنها إلا بعد هذه الفترة وبشيء من الحذر والتوجس والتؤدة ولا ادري ان كنت قد نجحت في هذا الامر ام لم انجح بعدُ وربما يستطيع الاخوة النقاد الجادون ان يتلمسوا هذا الأمر اكثر مني.

● من المعروف ان لكل من الجواهري والسياب بناءً شعرياً خاصاً، كيف استطعت ان توظف هذين البنائين في التعبير عن تجربتك الشعرية؟

ـ يمكن الاجابة على هذا السؤال بشيء من التوضيح الموجز والمكثف وهي ان شعراء فترة الخمسينات ومنذ بدايتها كانوا من الشعراء الشباب المتمكنين من كتابة الشعر العمودي ومنهم بالاضافة الى الشعراء الروّاد شعراء الجيل اللصيق رشدي العامل وعبد الرزاق عبد الواحد وسعدي يوسف وعلي الحلي وكاظم نعمة التميمي واضيف اسمي معهم من باب التوضيح ليس اكثر ولم يكن امامنا من الشعراء الأحياء والكبار الذين يكتبون الشعر العمودي إلا «الجواهري» والياس ابو شبكة وعمر ابو ريشة وبدوي الجبل). ثم ظهر الشعر الحديث على يد رواده (السياب ونازك والبياتي والبريكان وشاذل طاقة وبلند الحيدري ورشيد ياسين) وبحكم اتصالنا بهؤلاء ومعرفتنا بهم وتواجدنا معهم فقد تأثرنا بهم ايضاً ووجدنا في الشعر الحديث «الحر» عالماً شعرياً آخر يتسع لعوالم جديدة قد لايستطيع الشعر العمودي ان يصل اليها ما فيه من ضخامة وبنائية محكمة وعطاءات كبيرة ولهذا بقينا اسيري هاتين الحالتين الشعريتين المختلفتين تركيباً وبناءً وعروضاً ولم نجد اي ضير في أن تكونا مترافقين معنا في مسيرتنا الشعرية.

● الا تعتقد ان التأرجح بين هذين البنائين قد اضاع عليكم فرصة الاضافة المبدعة على مستوى الشعر العربي وربما العالمي؟

ـ انني اعتقد ان في هذا القول نوعاً من الغلو وقد يكون غير مبرر من وجهة نظري على الاقل إذ لم افكر في يوم من الأيام بان الشعر الحر هو البديل عن الشعر العمودي كلياً وإنما هو لون شعري جديد يحمل سماتٍ ومضامين لها عالمها ولها ابعادها الفكرية التي تختلف اختلافاً كبيراً عن الشعر العمودي ولكن في الوقت نفسه لايصح ـ وهذا راي اتحمل مسؤوليته ـ اعتبار الشعر العمودي غير قادر على ان يؤدي وظيفته الشعرية الكبيرة والتي تجعله يقف الى جانب الشعر الذي يمكن ان يكون في صف النتاجات الشعرية العالمية إن كان شعراؤه من الشعراء الذين يمتلكون طاقات ابداعية كبيرة الى الحد الذي يجعله صوتاً كبيراً ومدهشاً فيما يعطي وفيما يتوغل ولهذا بقي لهذه الاصوات الشعرية التي مازجت بين اللونين عالمهم الشعري المتميز والمبدع.

● استخدامك للجملة الشعرية الواضحة قد يضعف في احايين كثيرة من الصورة الشعرية المركبة التي تتطلب الخيال الشعري كيما تستطيع أن تستحوذ على القارىء؟

ـ لاادري الى اي مدىً يصح هذا القول في انا ومع ذلك ساقول شيئاً ربما لاتتفق به معي وربما لايتفق الكثيرون ايضاً ولكنني مع ذلك احسه إحساساً عميقاً وهو انني حينما أكتب شعراً لاافكر بان هذا الشعر واضح بتركيبه وبمفرداته كل الوضوح الى الدرجة التي يمكن اعتباري من الشعراء المنسوبين على ملاك الشعر التقريري أو الأسلوب المباشر ولعلني اشعر احيانا بانني متهم ولاسيما في القصيدة الحرة انني ممن يميلون الى الغموض والإغراب ومن هنا لا ادري كيف اوفق بين رايين مختلفين ومتعاكسين ومتقاطعين الى الحد الذي يجعلني بين مدارين بعيدين في المرمىٰ وفي الهدف. ثم من المؤكد ان الغموض في التركيبة الشعرية والذي لايدل على شفافية في البناء الشعري ليس أمراً يميز الشعر في حالاته الابداعية.

ان التركيبة الشعرية عالم خاص لايتميز ابداعها بشدة غموضها وانغلاقها وانما تتميز بدقة رؤياها ونفاذها الى اعماق نفس المتلقي وشعوره الباطني. فالالفاظ واحدة والكلمات واحدة وانما يختلف الأداء وتختلف الرؤيا. وقد يكون لتجربة الشاعر عمقاً واستيعاباً اثرٌ في هذا الوضوح احياناً دون ان يحس به هو قبل غيره. ومع هذا فلكل واحدٍ منا قدرته وطاقته في هذا المجال ومن هنا يحصل التمايز بين هذا الشاعر وذاك.

● هل للتقنيات الشعرية والانتباهات اللغوية للشاعر دور في صياغة افكاره وهواجسه؟

ـ ساقول بكل صراحة ودونما مواربة او مجاملة بان اي شاعر يفكر بتقنية القصيدة قبل كتابتها هو شاعر لايملك من ناحية الشعر غير اسمها لأن الشعر في الاساس وليد العاطفة الجياشة والومضة الخاطفة والتلقائية والعفوية ومتى ما ابتعد عن هذه الشواطىء

فقد اتعب شراعه ولم يعد يرى اي مرفأ يستظل ويستحم بمياهه المتدفقة واذا كان ولابد من التقنية الشعرية التي تنبعث من روح العصر فيجب ان تكون متمثلة في اعماق الشاعر وخياله من خلال قراءاته وثقافاته العديدة التي اثرت فيه وطبعته بطابعها المحرك والموجه من دون ما عَنَتٍ او إكراه واستحضار. وعلى هذا الأساس ينبغي للشاعر ويتوجب عليه ان يقرأ وان يطلّع على كل ما يضجُّ به العصر من معارف وثقافات متنوعة وان لايبقى جامداً على ما قراه من نصوص تراثية قديمة حتى ولو كانت هذه النصوص من الأدبيات الخالدة والكبيرة. هذا بالاضافة الى إمتلاكه حسّاً مُتفتّحاً ونظرةً مستوعبة لكل ما هو دقيق وعميق من الافكار والموضوعات الحياتية النابضة بالحركة والدهشة.

● ليس من السهل احتواء التجربة الشعرية دون معاناة أصيلة. كيف تستطيع ان توفق بين هذه النظرة للتجربة الشعرية وكثرة النتاج الشعري الذي نطالعه لك في اكثر الصحف والمجلات؟

ـ لقد كتب احمد شوقي والسياب والبياتي وادونيس وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ ويوسف ادريس وجبرا الكثير من الشعر والقصص والمقالات والمسرحيات فهل اسفُّوا في كتاباتهم وهل كانوا غير مبدعين فيما كتبوا؟ هذا على صعيد الشعر والقصة والرواية ويمكن ان ينسحب هذا الأمر على غيرهم من الأدباء من كتاب المقالة النقدية والأدبية والتاريخية من امثال جواد علي وطه حسين والعقاد وعلي جواد الطاهر وطه باقر. ولهذا فانا لااعتقد بان الشاعر الذي يتواصل بنتاجه الشعري يمكن ان يوصف بانه لايستطيع احتواء تجربته الشعرية بالعمق الذي يجعله شاعراً متميزاً عن سواه. ان الابداع الشعري طاقة ابداعية كامنة في اعماق الشاعر ومتى ما استطاع ان يوصلها الى الآخرين سواء بقصيدة واحدة او بعدة قصائد فهو واحد في الحالتين ولا دخل للكثرة والقلة وربما كانت القلة في النتاج الشعري والأدبي دليل عدم القدرة على المواصلة او النضوب بشكل من الأشكال مهما كانت المعاذير ومهما تعددت المبررات.

● ما موقفك من التنظيرات والمطارحات بصدد الحداثة في الشعر؟

ـ انني انطلق في الاجابة على هذا السؤال من مقولة كبيرة مأثورة وهي (ولا تبخسوا الناس اشياءهم). ومعنى هذا انني لا اريد ان انتقص من ثقافة المنظرين في الكتابة الشعرية ولكنني في الوقت نفسه لااميل ولا أؤمن بأن الشعر ينبغي له ان يكون وليد التنظير فالشعراء المبدعون في (الساحة العراقية) الذين كتبوا ويكتبون القصيدة الحديثة من امثال (السياب والبياتي وسعدي يوسف وحميد سعيد وسامي مهدي وعبدالامير معلة ومالك المطلبي ورشدي العامل ويوسف الصائغ وعبد الرزاق عبد الواحد وعلي جعفر العلاق وكاظم الحجاج ومعد الجبوري). لم يكونوا ممن نظّروا لعملهم الشعري قبل ان ترى قصائدهم النور وانما جاء النقاد ومن خلال قراءاتهم لنصوصهم الشعرية ـ فنظّروا لاعمال هؤلاء الشعراء واوجدوا لهم منهجاً نقدياً في التناول والبحث النقدي المستفيض. اما ماقيل عن ادونيس وغيره من انهم اوجدوا تنظيراً فكرياً لكتاباتهم الشعرية قبل ان تولد قصائدهم فهذا ما لا اعتقده بالمرّة وإن وُجدَ الى حد ما شيء منه فلا يدل الا على انتهاء هؤلاء الشعراء وانطفاء عالمهم الشعري من الساحة الادبية اراد المغالون هنا وهنك ام لم يريدوا وهذا الامر ينطبق على بعض شعرائنا الشباب الذين كنا نؤمل فيهم ان يكونوا في مقدمة الركب الشعري الابداعي ولكنهم انساقوا مع هذه التنظيرات فوقعوا في المنزلق الكبير (منزلق الغموض المفتعل والاغراب المصطنع في التركيبة الشعرية) فشاعر مبدع وذو صوت متفرد مثل (حسب الشيخ جعفر) الذي اعطانا في دواوينه الاولى شعراً رائعاً ومتميزاً قد وقع في هذا المنزلق بعد ان راح ينظّر لشعره ويصطنع تراكيب جديدة لا صلة لها بالابداع الشعري.

● هل استطاعت قصيدة الحرب مواكبة الفعل البطولي للمقاتل العراقي؟

ـ من المعروف والثابت ان الشعر العربي مليء بهذا اللون من الشعر.

ونستطيع ان نقول بكل جزم ان قصيدة الحرب العراقية جاءت معبرة عن الملاحم البطولية حدَّ الشهادة اكثر مما نجدها في شعرنا العربي القديم وان كنا نستطيع ان نعتبرها امتداداً لقصيدة الحرب التي قيلت في معارك فلسطين الدامية منذ بداية هذا القرن ومعارك الشهادة والبطولي في طرابلس الغرب والجزائر ومعركة قناة السويس.

وفي يقيني ان الشعراء العراقيين بصورة خاصة والعرب بصورة عامة قد استطاعوا ان يوجدوا لوناً شعرياً متميزاً بكل خصائصه وسماته مهما قيل عن مدى جودته وقدرته الابداعية من حيث المعنى الجمالي الدقيق والشكل الفني المعمق وقد جاء هذا الشعر على لونين من التعبير اسلوباً وتركيباً.

اللون الاول يتمثل في الشعر العمودي الذي ينهج منهج الحماس واستحضار المفاخر والمآثر لبطولة الأجداد العرب المقاتلين والذي يُولِّد في النفس روح التوثب والنهوض وكان من ابرز ممثليه في هذا السلحة عبد الرزاق عبد الواحد وكمال الحديثي وخليل الخوري ونعمان ماهر الكنعاني وآخرون عديدون. ويمثل اللون الثاني شعراء اتخذوا من الوصف الدقيق ليوميات المقاتل ولمعايشته الذاتية بكل ما تتضمن هذه المعايشة من احاسيس وعواطف انسانية نبيلة مساراً لشعرهم المتمثل بالقصيدة الحديثة والتي هي برأيي اقدر على الاستكناه والافصاح اللذين يحملان عنصر الديمومة والبقاء ومن ابرز شعراء هذا اللون حميد سعيد، سامي مهدي، يوسف الصائغ وعبد الامير معلة وعلي جعفر العلاق، كاظم الحجاج، معد الجبوري، عدنان الصائغ وجواد الحطاب. ويلتقي معهم كثير من الشعراء العراقيين والعرب المحدثين. ولعل الأنصاف يدفعنا الى القول بان خليل الخوري وعبد الرزاق عبد الواحد وانا معهم في هذا المجال قد استطعنا ان نرسم بقصائدنا الى حد كبير المسار السليم لهذين اللونين العمودي والحر ـ إن جاز لي هذا التعبير ـ ولهذا لايصحُّ القول بان قصيدة الحرب لم تكن بمستوى الحدث العظيم لهذه الحرب وقد تكون الايام القادمة حكماً فاصلاً باعطاء هذه النتيجة. فبعد قصيدة ابي تمام في فتح عمورية لم تكتب قصيدة اروع منها ولم تكتب

عن معارك سيف الدولة قصيدة واحدة توازي قصائد المتنبي روعة وفناً بعدها ابداً.

● النقد في العراق هل استطاع مواكبة الحركة الشعرية. وهل افرز نقاداً بمستوى هذه الحركة؟

- لاينكر احد ان في العراق نقاداً جيدين وعلى مستوى من الثقافة والاحاطة الكبيرة بالأدب العربي قديمه وحديثه. فنقاد الشعر من امثال علي جواد الطاهر وعناد غزوان وعلي عباس علوان وعبد الجبار البصري وعبد الجبار عباس ومحمد الجزائري وحاتم الصكر. قد كتبوا وما يزالون يكتبون في هذا المجال وبكل صدق وجراة مبينين الملامح الأصيلة لهذا اللون من الشعر العربي ولم يجاملوا احداً او يمالئوا شاعراً دون شاعر وهؤلاء هم من نقادنا الاوائل منذ بداية الخمسينات والستينات وظهر نقاد من الشباب المعاصرين والذين يمزجون بين روح التراث والمعاصرة من امثال علي جعفر العلاق، سامي محمد، مالك المطلبي، محسن اطيمش وعبد الستار جواد وفاضل ثامر. وقد كتبوا نقداً في هذا المجال ولكننا نطمح ان يتوفروا على دراسة هذه القصيدة باكثر مما توفروا عليه لكي يلامسوا روحها ولكي يستخرجوا منها ما يمكن ان يُعدُ منهجاً جديداً في النقد.

● كثيراً ما نراك تؤكد على التلقائية ورد الفعل الآني. الا ترى انهما يغلقان منافذ الفكر؟

- حينما أؤكد على التلقائية والعفوية في كتابة القصيدة لا اعني انه على الشاعر ان يغلق ابواب الفكر بكل منافذه عن الاستشراف لما هو بعيدٌ لأشباع خياله لعالمه الشعري وانما اقصد بان على الشاعر ان يستجيب للحظة الشعرية المتدفقة الآنية بكل ارهاصاتها واحتداماتها دون ان يتقاطع معها بوضع حواجز فكرية وعقلية لايقاف هذه الومضة او إطفاء هذه الجذوة العارمة وإذا ما وجد بعد ذلك شيئاً من الخلل الفكري في هذه القصيدة او تلك عليه ان يتمثله في اعماقه لكي يتلافاه فيما يكتبه بعد ذلك، وليس التغيير في ذات القصيدة تغييراً كلياً بحيث يفقدها نكهتها الأولى ولا ادري ان كان هذا الأمر يرضي القليل او الكثير من اخوتي الشعراء. انما اقوله لانني احسه احساساً عميقاً ومن حق كل شاعر واديب ان يقول ما يحس.

حالة الشعر الان

■ شمس الدين موسى



عقدت ضمن سلسلة الندوات الفكرية والثقافية، التي تعدها الهيئة المصرية العامة للكتاب ندوة بعنوان «حالة الشعر الان في مصر»، ولقد حضر الندوة عدد كبير من الشعراء و النقاد والأدباء، حيث أثير عدد كبير من القضايا الجمالية والفكرية التي ترتبط بعملية تحقيق حالة الشعر المصري في المرحلة الحاضرة.

ولقد اشترك في الندوة الشاعران احمد عبد المعطي حجازي، وفاروق شوشة، والناقدان د. محمد عناني استاذ الأدب الانجليزي بجامعة القاهرة، ود. شاكر عبد الحميد استاذ علم النفس بجامعة القاهرة...

بدأ الندوة د. محمد عناني محاولاً تحديد خريطة إجمالية عن حالة الشعر المصري في اواخر الثمانينيات، وكان متفائلاً لحد كبير، على اعتبار أن النظرة الى الشعر تبشر بالخير قياساً بعطاء الأجيال في المرحلة الحالية و استنتج أن الانتاج الشعري في السنوات القادمة سيكون غير محدود وحافل، وذلك نتيجة لمتابعته للندوات الشعرية المختلفة سواء التي اقيمت بالمعرض الدولي للكتاب. او لما القى في الندوات الشعرية الأخرى في المناسبات المختلفة، واستنتج د. محمد عناني جملة أسباب جعلته يرى هذه الرؤية حددها كالتالي:

١- الثراء والتنوع فيما القى من قصائد، من حيث الاتجاهات والدروب المختلفة التي قد تبدو متناقضة أو متوافقة، وذلك في رايه نتيجة لاتساع آفاق الثقافة خلال سنوات الثمانينيات وأي شاعر في رايه لم يظهر في فراغ لكنه يبدأ الآن وأمامه تراث شعري خصب أرثاه كبار الشعراء منذ فجر النهضة في مصر، فضلاً عن شعراء العالم العربي.

٢- إقبال القراء على التعامل مع الشعر

المنشور، والذي يتجلى ذلك في التردد على الندوات، وحب الجيل الجديد من الشباب لهذا الفن الجميل الصعب المعقد.

واعتبر د. عناني كلماته وافكاره مقدمة عامة يمكن ان تدفع بالأمل نحو الشعر المصري الذي لابد سيكون اكثر إزدهاراً مع السنوات الأولى من القرن القادم ـ على حد قوله ـ القرن الواحد والعشرين.

وتحدث د. شاكر عبد الحميد.... فقال:

اريد في البداية ان ابدأ بالحديث عن موضوع يبدو لنا بعيداً عن الشعر، ولكننا سنرى مع استطراد الحديث، ان هذا الموضوع من قلب الشعر ذاته.

ونقطة البداية تتلخص في معلومة من مجال العلوم التجريبية، وهو مجال الفسيولوجيا الخاصة بالجهاز العصبي، وتتلخص المعلومة في أن المخ الانساني يتكون من جزئين هما النصفين الكرويين، وما قبل سن السابعة ـ كما ظهر لعلماء التشريح المتخصصين في تشريح المخ البشري ـ يوجد هناك انفصال واضح بين هذين الجزئين. وعندما يبلغ الطفل سن السابعة سرعان ما يحدث الاتصال بين هذين الجزئين، وهو ما يستمر طوال عمر الإنسان.

والجزء الأيسر ـ هو الجزء الخاص باللغة أو الجزء اللغوي.

والجزء الأيمن ـ هو الجزء الخاص بالبصر، أو الجزء الصوري.

والملاحظ انه قبل سن السابعة يكون هناك انفصال بين التفكير اللغوي والتفكير البصري لدى الطفل، اي ان لهذا الاتصال الذي يحدث بعد ذلك أثره على تصرفات وسلوك الفرد، حيث يتصل الجزءان بما يسمى الجسم اللاصق بعد السابعة... وارجو ان نضع هذا في اعتبارنا.

وثمة ملاحظة اخرى تتلخص في ان الطفل بين السابعة والثانية يكون تفكيره متمركزاً حول الذات، وذلك لأن المخ يقوم بوظيفته بالاتصال بين البصري واللفظي، ويحدث أيضاً أن الطفل في هذا السن يتعرض للنظام التعليمي الذي يعتمد على الجزء اللغوي، مع إهمال الجزء البصري.

ثم ينطلق د. شاكر عبد الحميد الى الربط بين ذلك والمخ الانساني.. فيقول: وكما نعلم ان ضرورية الفن تتساوى مع ضرورة الانسان وعندما نهمل احد قسمي المخ الانساني، فاننا لابد ـ في هذه الحالة ـ نعمل على تاخير مخ الانسان.

وماحدث طوال تاريخ الشعر العربي ـ انه كان يؤكد دائماً على اللفظي، مع اهمال لكل ما هو بصري. ولذلك كان يتم التاكيد على الجناس، والطباق، والمحسنات الأخرى، في نفس الوقت مع إهمال الصورة، مما أدى الى الجفاف الذي نلاحظه في الكثير من الانتاج الشعري عبر تاريخنا الأدبي. واعتقد انه مع ظهور الشعر الحديث حدث الاعتبار المفقود للجزء البصري، اي انه تم ـ داخل القصيدة ـ الاكتمال بين النظامين اللفظي والبصري، وذلك يمكن أن نلاحظ تفاوته بين الشعراء المختلفين، بل بين انتاج الشاعر الواحد.

وسرعان ما ينتقل د. شاكر عبد الحميد للحديث عن جيل السبعينات فيقول عنه.

اننا لانستطيع أن نفصل هذا الجيل عن جيل الرواد، لأن إنتاج هؤلاء الرواد للقصيدة الحديثة هو الذي ارهص بمجيء هذا الجيل، وبطبيعة الحال، فإننا عندما نتحدث عن جيل السبعينات، فإننا نتحدث عن جيل الأزمة والهزيمة، التي اطاحت بأحلامنا القومية التي كانت سائدة قبل هزيمة ١٩٦٧.

وهذا الجيل في رأيي يتحرك من خلال سيكولوجية الجماعات الهامشية، التي تتحرك تحت شعور الاحساس بالاضطهاد والعظمة في نفس الوقت، مما أدى الى الابتعاد المباشر عن الآخر أو عن الخارجي. فلم تعد اللغة أداة اتصال، بل كانت الأنا هي المحور، وسرعان ما اتجه اللفظي إلى الداخل، وحاول أن يتحد مع البصري. وذلك الاتحاد هو الذي نجح في أحيان ولم ينجح في أحيان أخرى، بينما هم يحاولون الانفصال الذي كان يحمل في جوهره الرغبة في الاتصال والتواصل.

حاول هؤلاء الشعراء أن يفعلوا شيئاً، وكان اول ما فعلوه لتاكيد ذواتهم هو مهاجمة اللفظي. وتمثل ذلك في الهجوم المستمر على القافية وما شابهها من المحسنات اللفظية البديعية.

ولخص د. شاكر عبد الحميد مالهذا الجيل وما عليه من وجهة نظرة فقال: ويمكننا ان نحدد النقاط التالية حتى نبتعد عن العموميات...

١ـ حاول أفراد جيل السبعينيات من الشعراء التقريب بين اللفظي والبصري، مما جعلهم يجهزون على اللفظي كما ظهر في تجارب قصائد النثر.

٢ـ كان اهتمامهم منصباً على الموسيقى الداخلية دون القافية، بل ومهاجمتها.

٣ـ ما يمكن أن نسميه بخاصية العزلة او الوحدة في مواجهة الاتصال، وهو ما صبغ الحالة النفسية أو المضمونية أو الاجتماعية لهؤلاء الشعراء، ويحكى ذلك في الحلم، أو المزج بين الوحدة او العزلة والحلم.

٤ـ برزت تلك العزلة في أحيان كثيرة في شكل الكابوس، أو الحالة الكابوسية التي تشبه الفوضى كما في شعر رفعت سلام على سبيل المثال.

٥ـ استلهام الشكل الأسطوري التراثي استمراراً للأجيال السابقة مثل عفيفي مطر، واحمد عبد المعطي حجازي وأدونيس.

٦ـ ظهور محاولات جديدة تستلهم الفنون التشكيلية كما ظهر في أشعار وليد منير وعبد المنعم رمضان.

وكان لكل ذلك أثره في التغير الذي حدث في النظرة للشاعر كما حدث في نظرة الشاعر لنفسه، فلم يعد الشاعر هو النبي أو العراف او المتنبىء، بل أصبح الشاعر من قلب الشارع، من قلب الحياة بما تزخر به من دمامة او رثاثة، بالاضافة الى ما تمَّ من تغير في نظرة الجيل الجديد تجاه معنى المدينة ـ كما عرفناها ـ لدى عبد المعطى حجازي، فلقد تحولت عند هؤلاء الى حالة، مع التعبير عن الروح، سواء كانت هذه الروح داخل الجسد

او خارجه او أن هذا الجسد هو جسد المرأة او الوطن.

ووضح شاكر عبد الحميد ما يمكن أن يوجه الى هذا الجيل - من نقد كان راجعاً الى ظروفه الاجتماعية، وظروفه او مكتسباته الفنية بالاضافة الى تحول بعضهم إلى نقاد لانفسهم مما أظهر الكثير من المجاملات، مع الوقوع في الشكلية اللفظية، وسيطرة التداعيات التي بلا هدف، مما جعل مقولة الغموض على شعر شعر هؤلاء صحيحة الى حد كبير، وذلك بسبب سيطرة البصري على اللفظي، مما جعل لبعض الدعاوي قيمة عالية لديهم مثل شهوة تغيير العالم... او الحساسية الجديدة.. أو التجريبية، أو اتهام السابقين... وتحولت مثل هذه المقولات على السنتهم، وكأنها جوهر الشعر.

وفي نهاية حديث د. شاكر عبد الحميد... دعا الى توسيع فرص النشر، مع اقامة الندوات باستمرار، مع النقد المساير للانتاج حتى يمكننا أن نساعد ذلك الجيل للتعبير عن نفسه.

وتحدث الشاعر احمد عبد المعطي حجازي...متعرضاً للمعلومات التاريخية كي يستخرج منها الأفكار والملامح الأساسية التي توصف حالة الشعر الآن.. فقال:

اذا كانت الجزيرة العربية قد قدمت لنا التراث الاقدم للشعر العربي شعر الجاهلية وصدر الاسلام، واذا كان العراق والشام قد قدما لنا أهم الشعراء العباسيين العظام.... فلا شك أن مصر قد قامت بالعبء الأكبر في نهضة الشعر الحديث وتجديده، ونحن لانريد أن نطمئن على أن الشعر لايزال موجوداً في مصر، بل إن مصر تلعب دوراً هاما في الشعر العربي المعاصر، وانها لاتزال مهياة لأن تلعب الدور كما لعبته منذ البداية ومع أوائل القرن الماضي. والنهضة الحقيقية تبدأ مع اوائل القرن الماضي، حيث ظهر عدد من الشعراء الأول حاولوا أن يخرجوا من عصور الانحطاط ومنهم العطار، والطويل، وشهاب الدين... لكننا نميل عادة أن نؤرخ للشعر بظهور أول شاعر كبير، عبر عن خروج الشعر العربي من عصور الانحطاط امثال شوقي أو الرصافي او الزهاوي، او مطران، او بشارة الخوري.

ولقد بدأ البارودي بالنهضة، واعقبه شعراء امثال شوقي وحافظ، وعبد المطلب.. وبعد هؤلاء الشعراء التقليدين نهض تيار جديد تمثل في ثلاثة شعراء كبار بدأوا التجديد هم العقاد، والمازني، وعبد الرحمن شكري الذين كانوا مقدمة لحركة شعرية كاملة امتدت في الزمان والمكان. وبعدها ظهر شعراء مدرسة ابولو، والشعراء المهجريين. وجدير بالذكر أن شعراء مدرسة ابولو سعوا بخطوات اكبر من التجديد، بالاضافة الى محاولات العقاد، وزكي ابو شادي، وخليل شيبوب الذين اقتربوا كثيراً من شكل القصيدة الحديثة التي نعرفها، والتي برزت على ايدي جيل رواد القصيدة الحديثة الذين ظهروا في العراق والشام بعد ذلك.

ويستنتج الشاعر حجازي من ذلك نتيجتين:

١- ان حركة الشعر الحديث لاتخرج من كونها صراع وجدل دائم بين التقليد والتجديد، فلم يظهر شاعر لاتصطرع من داخله عوامل التجديد مع القديم، والمثال على ذلك البارودي الذي حاول ابتداع بحور جديدة، وشوقي الذي قال إن الشاعر الحق هو الذي يخرج عن التقاليد القديمة، والشاعر الحق هو الذي يتعبد في الكون ولا لشخصه. وثمة مظاهر عديدة من شعر شوقي تمثل التجديد مثل قصيدة «دار الحوادث في وادي النيل، وقصيدة الحرب التركية اليونانية، حيث كان يحاول شوقي تقليد فيكتور هوجو من خلال نظمه للملحمة. وذلك ظهر أيضاً في قصائد شعراء مدرسة الديوان. وأعقب ذلك حركة شعرية جديدة خرجت من الأوزان القديمة وتمثلت في حركة الشعر الحديث، والتي تمثل أيضاً في وجودها عملية الصراع الدائم مع القديم.

٢- عندما أنظر الى حالة الشعر الآن - أجد عكس ذلك التطور التاريخي، ومن المعروف أن تاريخ الشعر هو القانون، هو قانون الشعر. وهذا التاريخ نتيجة نهضة شاملة في اللغة والاقتصاد، والمجتمع، وليس الشعر الا نتيجة لهذا التطور والآن نحن نرى بوضوح أن هناك عودة للتقليد، وليس عودة الى التقاليد، لأنه عند العودة الى التقاليد، يكون هناك عودة الى العناصر الفنية القادرة على الالهام، والتي يستخدمها الشاعر. وهناك عدد من الشعراء يظنون انهم ينظمون على البحور القديمة مع القوافي، وانهم بهذا يكونون قد اتبعوا اساس الشعر القديم. ولا نستطيع أن ندعى أن لدينا شعراً تقليدياً جديداً.

ثم يتعرض الشاعر احمد عبد المعطي حجازي الى العلاقة بين الشعر الحديث و الشعر العالمي.. فيقول:

كما أن هناك اهمالاً ملحوظاً لحركة الشعر العالمي، والتي هي المرجع الأول للشعر الحديث، ولقد تأثر احمد شوقي بعدد من الشعراء الفرنسيين. كذلك تأثر كل من العقاد وعبد الرحمن شكري والمازني بعدد من الشعراء الرومانتيكيين الانجليز والأمريكيين، والشعراء المجددين الأحدث تاثروا بإليوت وغيره من الشعراء الأوربيين. وفي رايي ليست الأصالة في أن نكرر القدماء، لكن الأصالة تتمثل في أن نبتعد عن القدماء بقدر ما نقترب منهم.

والشاعر الذي احس بان له دوراً في المجتمع والحياة، بالاضافة الى دوره في اللغة، لن يكون شاعراً تقليدياً مداحاً أو هجاءاً. والملاحظ أن الشاعر الآن يتنازل عن دور العقاد، الذي واجه القصر والانجليز.

ويستطرد احمد حجازي في نقده للشعراء الآن فيقول:

والشاعر الآن الذي ينتظر دعوة من هذا المهرجان، او هذه الندوة، او صدقة من هذه الصحيفة، يمكننا أن ندرك أنه شاعر فقد دوره، لانه فقد وظيفته الأساسية. وحين نتمسك بلغة جديدة فإننا نتمسك بدور جديد



للشاعر.

وانني اتفق مع القائل بأن مصر الآن تزخر بكثير من المواهب العظيمة، وتلك المواهب ليست ظناً متوقعاً، لكنها حقيقة لأنه لدينا شعراء ننتظر منهم الكثير، فلقد اثبت هؤلاء دورهم، لكننا نرى مع ذلك ان الغلبة في الشعر - تكون للشعر الرديء، الذي نجد له ألف باب في الصحافة والاذاعة والكتب....

وعن نهاية حديثة أوصى احمد حجازي -بضرورة أن نتحرى اكثر قدر من الموضوعية والأحكام الصحيحة عند النشر سواء في الصحف او المجلات، او عند عقد الندوات.

وتحدثفاروق شوشة في نهاية الندوة متعرضاً للقضايا المطروحة من زاوية اخرى .. قال:

امتداداً لما اثير من مناقشات اتصور انني واحد من المتلقين للواقع الشعري، ولست ناقداً او مؤرخاً. لكنني اتصور ان ثمة حالاً يسيطر على الجميع، ويتلخص فيما يسمى بازمة المصطلح الشعري. وإننا كقراء للشعر يتمثل المدخل الحقيقي لأزمتنا وتجاوزها عبر تحقيق نوع من الاتفاق حول المصطلح. فالناس يريدون ان يعرفوا في مصر و الوطن العربي ما هو الشعر؟

وربما ما يبعث تلك الأسئلة بيننا الآن تلك الأخلاط من الدواوين التي تواجهنا كل يوم من مختلف المدارس والاتجاهات، ففي طرف ما نجد دواوين من الشعر الموزون المقفى، والقصيدة في تلك الدواوين تأتي مطابقة لقواعد الخليل المعروفة - وفي طرف ثان - الطرف الأقصى - نجد هناك من يدافعون عن قصيدة النثر التي تخلو من عروض الخليل وقوافيه. وبين هؤلاء وهؤلاء نرى اخلاطاً من الشعر تقترب كثيراً من النموذج الأول، والنموذج الثاني، فالقارىء العادي الذي يحاول أن يقرأ الشعر واستبعد الصفوة من العارفين، ربما يحتار كثيراً في الوصول الى مفهوم محدد يحدد أمام عينيه ما هو الشعر؟، أو ما الذي نقصده عندما نحدد كلمة الشعر على لون من ألوان فنون التعبير، ولعلني فيما اقوله الآن اعكس تململاً عاماً لدى مئات القراء الذين يسألون... ما هو الشعر ؟ وهل هو في هذا ؟ ام في هذا وفي اي طراز ؟ وماهي الصيغة الشعرية...

ويستطرد فاروق شوشة... فيقول:

وتلك تمثل نوعاً من البلبلة الواضحة ادت الى فقدان لمتلقى للصيغة الواضحة لمفهوم الشعر، واصبحنا نسمع عما يروج على انه الشعر بينما هو ليس بالشعر، كما راج الكثير من البضاعة الفاسدة تروج هنا وهناك على انها نفس جديد، او تمثل اسلوباً جديد مضطرداً في تطور الشعر، بالاضافة الى خيانة كثير من النقاد لقضية الفن، فلم يعمل على التمييز بين الشعراء وغير الشعراء، والتعريف بالشعر، وتحديد علاقته باللغة، والثقافة القومية، وهذا كان هو الطريق إلى الفوضى التي ادت الى خلخلة صيغة التلقي... والنتيجة أن اصابت تلك الحالة النقد ايضاً، واصبح حالة مثل حال الشعر، فكل منا يتحدث في غرفة معلقة متحاوراً مع مجموعته ويتصور أن يصير الشعر في مصر، بل مصير الشعر في العالم العربي يتعلق بمجموعته فقط اياً كان اتجاهها، وليس على النقاد الا السير وراءهم...

وارى أن الطريق الصحيح يتمثل في ضرورة اللقاء بين الجميع لتتحاور الاتجاهات المختلفة في مختلف القضايا من أجل الحرص على حركة الابداع الشعري، وذلك هو الأسلوب الأمثل والصحيح، ولعلني استطيع ان اشير الى بعض العلامات من وجهة نظري حتى تكون محوراً للنقاش.

١- ثمة شعراء لا يجدون طريقاً نحو اجهزة النشر الرسمية، مما يؤكد أن تلك الأصوات لا تنال اعجاب الأجهزة الثقافية الرسمية.

٢- لابد لنا الآن، وبعد نحو ٤٠ سنة من بداية حركة التجديد في الشعر العربي أن نناقش تلك الحركة، وهل هذه الحركة التي رادها الشعراء العرب بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، وخليل حاوي.... هي وحدها الطريق الأمثل لتجديد القصيدة التي نرى انها تخاطب المستقبل. اظن أن هذه الحركة في موجاتها المتعددة، والتي انتسب إليها قد آن لها ان تناقش لكي توضع في حجمها الحقيقي، لانها ليست الصيغة الشعرية الوحيدة التي تصادر على تيارات التجديد التالية، على اعتبار انها ليست الوريثة لكل حركات التجديد السابقة والقادمة، ففي الفن لايوجد وريث.

٣- لم يستطع اساتذة الجامعات الذين يدرسون موسيقى الشعر أن يقدموا للشعراء و المتلقين والمثقفين وعياً اكثر قدرة بحقيقة موسيقى الشعر، وانه آن الأوان الاننظر الى قوانين الخليل بن احمد على انها القوانين الوحيدة. ومن الذي يدعى انه قد استوعب جميع الأوزان - الخليل بن احمد - لأنه ظهر بعد وفاته من اكتشف بحوراً جديدة مثل الأخفش.

وفي نهاية حديث الشاعر فاروق شوشة.. طالب بعدم وضع الميراث الشعري في وضع التقديس لانه ليس مقدساً، في الوقت الذي اصبح يوجد في كل البلاد العربية شعراء لديهم القدرة على تجاوز العروض الشعري، مع القدرة على وضع صياغات شعرية جديدة راى فاروق شوشة انها ليست في علم العروض.

كما طالب بضرورة مواكبة النشر للشعر لحركة الواقع، وليس على اساس إخفاء نوع من الشعر، او منع نوع آخر من المتلقى، لان هذا المتلقى هو الباعث الأول للشعراء على الابداع.

المؤتمر العاشر لجمعية نقاد الادب الدولية

استضافت مدينة تورون البولندية (مسقط رأس كوبرنيكوس) المؤتمر العاشر لجمعية نقاد الادب الدولية التي تأسست قبل ١٩ سنة بمبادرة من النقاد الفرنسيين والبولنديين. وكان موضوع المؤتمر:

(دور النقد الادبي في تلقي الاداب الاجنبية). والى جانب المباحث التي جاءت بتشعبات كثيرة للموضوع، تم الاتفاق على قائمة تضم ابرز واقيم الاعمال الادبية التي اوصت هيئة اليونسكو بها الناشرين والمترجمين في العالم. والواقع ان موضوع المؤتمر ليس بالجديد في اعمال الجمعية ومؤتمراتها وندواتها، الا ان نقاشا ارتفع هذا العام حول الجوانب (الفنية) والتنظيمية لمثل هذه المؤتمرات الدولية واساليب نقاشاتها ونطاقها. مثلاً وجّه اعضاء اللجنة الفنلندية للجمعية رسالة الى رئيسها انتقدوا فيها مواضيع المؤتمرات وكثرة الخطب الطويلة التي تتكرس عادة لموضوع الادب في بلدان من يلقيها في حين ان الاعلام الخاص بالكتب الجديدة يصل من مصادر اخرى، وجاء في الرسالة: (نريد حواراً فعلياً حول مواضيع مثل (مابعد الحداثة) و (تفكيك التكوين) و (ما بعد البنيوية) او نقاشا حول الوضع المهنى للنقاد)..

وكشفت خطب ونقاشات المؤتمر عن الهبوط المستمر لدور النقد كمسهم في خلق توجهات القارىء، ومرشد واختصاصي له مصداقيته ونفوذه في التعريف بسوق الكتاب وتقييمه. وباتت ظاهرة عامة تقلص اعمدة الصحافة، المكرسة للنقد الادبي رغم ان البعض يرجع الاسباب الى لجوء الناشر الى وسائل ايصال اخرى.

واكيد ان اوضاع النقد الادبي في عالم اليوم بالغة التباين لكن شيوع وسائل الايصال الجماعي يغري باطلاق احكام ذات طابع تعميمي. وصار حقيقة القول بأن اهمية النقد الادبي تقررها وسيلته الايصالية، وكما يقول الكاتب الفرنسي سيرج كوستر فأن تأثير النقد بات يعتمد اليوم على مسألة أي صحيفة ينشر فيها الناقد مقالته، وبعدها تأتي الشخصية والموهبة.. ومن الزاوية الفرنسية يصح رأي آخر ايضاً: ليس هناك اليوم نقاد كبار بل النقاد الذين يكتبون في صحافة كبيرة. ويعقد كوستر مقارنة بين التأثير الطاغي، حينها، لسان - بيف، والاخر الضئيل لناقد اليوم، ويجد السبب في نشوء وتطور الوسائل - الجسور التقنية التي تعود الى قرننا كالاذاعة والتلفزيون، وحينها كان الناقد وسيطا لايعوض بين الكاتب والقارىء الا ان العالم قد تغير ومعه الادب والنقد. فاليوم لايمكن وضع رولان بارت او ميشيل فوكو في (خانة) النقد، لأن الادب ليس هو اليوم الرواية والشعر فقط بل يشمل جزءاً من علوم الانسان والاجتماع والالسن والتأريخ. ويضرب الناقد برنار بيفو مثلاً على ذلك بكتاب فوكو عن تأريخ النزوع الجنسي.

ومن الطبيعي ان يعود المؤتمر العاشر في تقاريره ونقاشاته الى القضايا المتعلقة بـ(مطبخ) النقد، اوضاعه وتياراته السائدة والمنحسرة ومعاركه الاقليمية والشاملة. وفي عدد من اصوات النقاش الفرنسية بشكل خاص، جرى التأكيد على استمرارية العراك بين النقدين (التقليدي) و (الجديد) رغم الشبه القائم بين مقولات الاثنين حول وظائف النقد الاساسية كالوظيفة الاعلامية التي تتحقق حين يقوم الناقد بتقييم الكتب الجديدة، وغرضه التأثير على القارىء في اختياراته. واكيد ان مثل هذا النشاط مرتبط بتطور الصحافة والاعلام التلفزيوني والاذاعي وايقاع تبدل الاذواق، أو الوظيفة التحليلية التي تتمثل بفحص العمل الادبي من نواحي الشكل والمضمون والسياق الزمكاني ولكي تُحدَّد اسباب نشوء العمل الادبي. الا ان النقد الجديد طرح وظائف اخرى مشروطة وبأوضاع الحضارة المعاصرة فالتوازن الذي كان يتحكم يومها بانسجام العالم وانعكاساته في الادب لايعتمد اليوم على ذلك الاستقرار الكلاسيكي الهادىء، بل على التوفيق والجمع الملائم بين قوى متعارضة فيما بينها. فنقد اليوم يفترض قيام هذا التيار المزدوج، تيار القبول والنقض والذي نلقاه في اساس كل نشاط استيتيكى، وعلى حد تعبير الناقد الفرنسي الكبير جورج پوليه فأذا كانت اللغة (تحاكى) الاشياء والكتابة (تمثِّل) أدوار العالم فأن النقد يفسر اللغة ويبقي فينا ذلك البون الذي يفصلنا عن العالم والكلمات على السواء. وعامة كان قد حصل اتفاق حول بعض أقانيم الايمان بالنقد كأن تكون الموضوعية شيئاً ممكنا في النقد او ان يكون الاثر الادبي، القائم في عزلة عن القارىء مادة للفحص العلمي او انه يملك معناه الحرفي الذي يمكن تحديده بمعونة المعجم أو ان هناك معنى رمزيا وتشبيهات او غيرها من الحالات التي تحددها الفحوصات التأريخية والاستيتيكية الخ. وكل هذه المعاني يطرحها الناقد امام القارىء بلغة مفهومة عامة. والاقنوم الاخر هو وجود قابلية خاصة على التمييز بين سحر الأثر الادبي

وعيوبه، كانت الثقافة والتجربة قد صقلتاها، وهذا يسمى، ببساطة، الذوق الفني المعتمد على الحدس والعقل، ذلك ان الفارق بين العقل السليم والذوق السليم هو الفارق بين السبب والنتيجة.. والامر يعتمد على مهارة المسك بـ(أعلى موقع للكمال) في الاثر الفني وتقدير مسألة صلاح الانواع الفنية واللغة وأظهار احوال التناقض.

وكما جاء في عدد من التعاريف المطروحة اثناء نقاش المؤتمر فالاثر الادبي هو شكل ذو امتياز ويحقق فرادته على خلفية مكوّنة من عناصر بسيكولوجية واجتماعية وادبية الخ. والفحص المعمق لهذه العناصر يقودنا الى التعرف الحقيقي والاكثر قرباً على العمل الادبي.

خلال النقاشات ارتسمت خطوط اتفاق معين حول جوهريات هذا النقد الجديد الذي كان ظهوره في منتصف الستينات علامة بينة على ازمة الوعي في الفلسفة المعاصرة، فالمفهوم الجديد للادب نشأ بعيد الحرب العالمية الثانية نتيجة الاحتكاك بالتيارات الفلسفية والايدولوجية الجديدة، ومن جهة اخرى بات معلوما ان المفهوم التقليدي للنقد لايعتمد على حقائق ذات نطاق عام، فهو وريث تيارين في الفكر: الكلاسي والبراغماتي. في حين اننا قد نعثر في النقد الجديد على أصداء للنزعات الفلسفية الكبرى والاكتشافات العلمية التي صاغت الفكر المعاصر: الفينومينولوجيا، طرائقية العلوم الانسانية (البسيكولوجيا الوراثية، الألسنيات، والانثروبولوجيا)، الماركسية بشتى مناحيها. وكما هو الحال في الفيزياء الحديثة فأن (الشعرية) المعاصرة لاتُرضيها، الآن، السببية الخطية ولا الكون الاقليديسي. كذلك نلمس جوهريات هذا النقد في مجابهته للاعمال الادبية التي تعامل كأستمرارية لظواهر مثبتة يسهل فصلها عن المكان الادبي (ذي البعد الواحد)، بمفهوم الخلق المستمر وغير المحدد الذي تنبع منه مجاميع كاملة من المعاني، كذلك يتكشف هذا النقد عند ابداله العلاقة السببية الكلاسية بفكرة الحقل المستعارة من الفيزياء، والطراز الستاتيكي للفكر الكلاسي بدينامية الامكان الموروثة عن فلسفة الوعي والوجود. هذا وللاثر الادبي تقاسيم كثيرة، ولكل منها شتى مراكز الرؤية. ووفق نموذج الفيزياء يكتشف النقد الترابط بين لايقينه، فمناهج فحص الظاهرة تؤثر على مسألة تغيير جوهرها بالذات. هكذا فالأثر لاينتظم وفق السياق الزمني بل المنطقي والجدلي ايضاً.

كذلك تناول النقاش هينات ونزعات النقد الداعي الى شعرية (مفتوحة). ووجدها البعض منتظمة، هيكليا، في ثلاثة اتجاهات رئيسية للبحث: الاول يعتمد على المناهج التي كانت مؤثرة في مطلع القرن وتمثلها العلم (التحليل الالسّنيات، والانثروبولوجيا البنيوية)، والثالث يراعي نتائج الفحوص العلمية الحديثة الا انه ينطلق من مقولة ان الاثر الادبي ليس بمادة عادية للمراقبة العلمية بل هو تعبير عن الدافع الحيوي لوجود الاديب.

وخصت بعض تقارير المؤتمر مناهج معينة في النقد، لكن في البعدين ـ التعريفي والتحليلي. مثلا حدد تقرير السبل الاساسية لأستخدام منهج التحليل النفسي في تفسير العمل الادبي، وكانت اربعة تتمثل بمسك رموز النص التي تناسب، مسبقاً، تصنيفاً مثبتاً يسوق تلك الرموز صوب معنى بسيكولوجي محدد ومن ثم الاعلان بأنها جميعا تملك سببيتها الاولية المقموعة عبر تجارب سن الطفولة. كذلك هناك الرموز المكتشفة في الاثر الادبي والتي هي ليست باشارات قدرية تثقل على المؤلف وأثره بل (أعراض) ابتكار فردى لايعيه المؤلف تماما لكنه يتكشف في التجربة الادبية المتجددة والمتحولة على الدوام. وهذا النوع من التحليل النفسي الذي قام سارتر بتعريفه في (الوجود والعدم) ليس هو، في واقع الحال، بأدبي بل وجودي. والسبيل التالي يخص حالة القبول بوجود عمليات لاواعية لكن يصعب مراقبتها واذا لم تكن (مقبولة) بشكل مواقف اعتباطية وغير مدروسة، ويتضح حينها ان التلقي الاولي، المتخيل، يتم وفق نماذج أبدية غير متبدلة تتكون من احلام وصورة للعالم ليست هي الا (اسقاطاً للروح المستترة). وقيل بأن هذا المفهوم هو اساس البسيكولوجيا الادبية عند موريس بلانشار ومنطلقها العملي المتمثل بعناصر الطبيعة الاربعة: الماء، الارض، الهواء، النار. كذلك هناك النقد البسيكولوجي الذي يمثله منهج شارك مورون، وهو يفترض التفرقة بين ثلاث مجموعات: وسط الكاتب وشخصيته واللغة. كما يعتمد على اكتشاف مرافقات فكرية غير مقصودة في بنى النص. فالناقد يجمع نصوص الكاتب ويكتشف مناطق تجمعات الصور أو المجازات المتكررة، ومن كل هذا يبني صورة ما يسمى بالاسطورة الفردية للكاتب والتي يفسرها كتعبير عن الشخصية اللاواعية.

وحين تبحث سبل التحليل النفسي عن مفتاح الابداع الفني في (أسرار النفس) كما يقول مالاميه، نجد ان الفحوص الاخرى تشير الى اتجاه معاكس تماما. فبعض النقاد يعثر، تحت تأثير مبادىء من المادية الديالكتيكية والطرق السوسيولوجية والبنيوية الوراثية وفي المجموعة التي ينتمي اليها الكاتب، على المركز الذي تتحول فيه الحياة الاجتماعية الى وجود ادبي. فكل مسلك للانسان هو سعى الى الحفاظ على التوازن بين ابنية التفكير والعالم الخارجي. وكل اثر ادبي هو مقطع من واقع متخيل وقادر على خلق صورة كاملة للعالم. فالأثر ليس انعكاسا للوقائع الخارجية الفعلية، بل هو ربط في كل متماسك واستيتيكى، للنزعات المميزة لهذه المجموعة البشرية وتلك. ولا تعتمد العلاقة بين الخلق الفردي والتفكير الجماعي على التطابق في

المضمون بل التماثل في الاهمية بين البنى. اذاً يحاول النقد فصل الكليات النسبية ومن ثم نقلها كجزيئات ناشطة على خلفية بنى أوسع وتملك ذات الطبيعة.

والاتجاه الاخر يبين ان ما هو جوهري في التجربة الادبية هو انها تجربة من حقل اللغة، فأن نفهم العمل الادبي يعني مسك (ارتجاج) العالم الذي تمنحه الكلمة حالة التماسك الاستيتيكي.. ولا يخلق الكاتب العالم بل صورته اللغوية التي يركز عليها اولئك النقاد الذين يستمدون نماذجهم من الابحاث الالسنية المعاصرة، ويجدون انفسهم ورثة الالسنية البنيوية و (النقد الجديد) الانجلو - ساكسوني بل وقبل كل شيء، انجازات الشكلانيين الروس وجماعة براغ من عام ١٩٢٨.

ومعلوم ان الشكلانيين اخذوا بمبدأ أن على المنهج ان يكون جزءاً دائماً من البحث، وباوتوماتيكية التلقي وتحليل الوظيفة الشعرية للغة وبذلك حركوا اكثرية قضايا تأريخ الادب، والعلاقة بين اللغتين الشعورية والشعريةثم قضايا اخرى مثل البنية الصوتية للبيت الشعري والعلاقة بين الايقاع والسيمياء في الشعر او بنية الرواية الفنطازية وتصنيف الاشكال السردية واكتشاف مقولة ان تعدد المعاني هو الصفة الجوهرية للخطاب الادبي. وقالوا مع ميشيل فوكو، بان هناك أزمة جذرية تمر بها اللغة وهي شبيهة بتلك الازمة من القرن الـ١٦ والتي سببت تغيرات اساسية في نشاط النقد اي ان الكشف عن مضمون مستتر في العمل الادبي حل محل قضية تحليل شكله المنظور، والتعليق النقدي. هكذا فمنذ زمن مالارميه يحاول الادب ان يمسك باللغة في كينونتها ذاتها. وبهذه الصورة، كما يقول فوكو، يتوجه صوب لغة اخرى لاتملك هيئة النقد بل التعليق. ومعلوم ان المعلم الاول لهذه المدرسة كان رولان بارت الذي وجد الفارق بينها والقديمة في انها ترسم من جديد دور المؤلف والمعلق، وبهذه الصورة تقوم بعمل انقلابي ضد نظام اللغات المقرر. ويقول بارت ان تغيير التصنيف يعني الثورة، فالكلاسيكية المحدثة آمنت بوجود الحدود بين الاصناف، ومراتبية اللغات. ثم جاءت الرومانسية لتزعزع هذا الاستقرار في الكتابة، في حين اننا نرى في الادب المعاصر عملية تمازج وتداخل لوظائف الشعرية والنقدية. ولقد اكتشف النقد المعاصر الجوهر الرمزي للغة وبذلك وصل الى الجوهر الألسني للرمز.. وصار الناقد ينبذ طموح (مفسّر) العمل الادبي، اذ ليس هناك شيء اكثر وضوحاً من العمل الادبي ذاته، ولذلك يعتمد دور الناقد على تحديد صلة عضوية جديدة للاشارات.

وفي بحوث اخرى للمؤتمر جاءت محاولات رجوع غير مباشر الى وظائف النقد القديمة، واخرى توفيقية تقوم على الجمع بين الحقائق الجديدة (كأن يكون الادب نقدا للغة يهدف فحص المعاني الواردة فيه وجعلها مادة للمعرفة الادبية) والاخرى (الطبيعية) كأن يكون النقد ذا موقف بسيط وساذج، موقف القارىء المتعامل مع النص وبدون اللجوء الى الكتابة.. فهذا هو الانسان الوحيد الذي يلقى متعة كبيرة في العمل الادبي ذاته وحين لايلحق به كلمته الخاصة. وكما جاء في بعض اصوات النقاش فأن النقد الجديد يقع في خطأ النقد الاكاديمي اي ان العوامل التي يكون مشروطاً بها العمل الادبي يعثر النقد الجديد عليها في نظريات علمية او شبه علمية. فبدل متعة تلقي الادب يسعى النقد الى ايضاحه أو كما قيل فأن المفارقة في النقد الجديد تكمن في استخدامه لأكثر الادوات الفكرية حدة من اجل ايضاح واقع يعتبره لاعقلانيا، او ان الاسراف في استغلال التحليل النفسي يقود الى تفسيرات اعتباطية او زائفة تدفع الى مقارنة الفنان بالمريض الذي يبدد عقدته من خلال خلق الوهم، او الى الاقناع بأن مهام الطبيب النفساني والناقد الادبي صارت واحدة..

وهناك من مسك فوارق اخرى بين النقدين القديم والجديد: الاول يؤكد على عامل الوصف الموضوعي للحقائق المفصلة، والجديد على كشف الدلالات. وفي واقع الحال يمسك كل منهما بطبقة اخرى من المعاني. القديم تهمه الدلالات المرتبطة بنظام التصورات ومساعي الخلق التي يأخذ بها المؤلف على مستوى الوعي العقلاني والفكر المنظم، اما الجديد فيمسك بالدلالات على مستوى اخر هو مستوى النبض الداخلي والانطباع الحسي وضغوط الوعي الجماعي واللغة العامة واصناف اللاوعي والاساطير والدوافع والبنى الاجتماعية والعقد الفردية اي انه يتلقف الواقع على اصعدة الرمز والميتافيزيقا والصورة، وبذلك تكون رؤاه للعالم لاعقلانية وعلى النقيض من الموقف القديم القائم على طرح تعريف لعالم المنطق. كذلك يعتمد الجديد على عامل (الموتيف) بدل عامل الفكرة وكما هو الحال عند موريس باشيلار ومفهومه النقدي الذي يتخطى الفرد والاداب والثقافات كي يفترض وجود عالم شمولي فوق زمني للاحلام تنبع منه اعمال المخيلة.

ولم يفلح مؤتمر تورون في تهدئة غبار معركة النقدين المستمرة، ولا شك ان السبب يعود الى حقيقة ان ورقة عمل المؤتمر كانت دور النقد، سواء اكان قديماً ام جديدا، في تلقي الاداب الاجنبية..